

MÁRIO GRANADO GONÇALVES NETO

**A Geometria no Quadro Cinemático de Kurosawa:
Um estudo sobre Forma e Estilo**

Orientador: Professor Doutor Paulo Viveiros

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Cinema e Artes dos media**

Lisboa

2017

MÁRIO GRANADO GONÇALVES NETO

**A Geometria no Quadro Cinemático de Kurosawa:
Um estudo sobre Forma e Estilo**

Dissertação defendida em prova pública a 26 de Julho de 2017 na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, para obtenção do grau de mestre em Estudos Cinematográficos, perante o Júri, nomeado segundo o despacho eleitoral N° 255/2016, com a seguinte composição:

Professor Doutor Manuel José Carvalho Almeida Damásio (ULHT) – Presidente

Professor Doutor Edmundo José Neves Cordeiro (ULHT) – Arguente

Professor Doutor Paulo Renato da Silva Gil Viveiros (ULHT) – Orientador

Professora Doutora Inês Godinho Mendes Viveiros Gil (ULHT) – Vogal

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Departamento de Cinema e Artes dos media

Lisboa

2017

Agradecimentos

Primeiramente gostaria de agradecer minha família pelo apoio incondicional que sempre me proporcionaram em todos os meus projetos, este suporte irrestrito me dá a confiança para que possa continuar a perseguir meus objetivos. Agradeço aos meus pais Cláudia Maria Granado e Mário Granado Filho, por todo sacrifício que fizeram e continuam fazendo por mim até hoje, tudo que eu puder vir a conquistar algum dia será invariavelmente devido aos esforços e dedicação deles. Aos meus irmãos Arthur Granado e Victor Granado agradeço pelo companheirismo e amizade.

Ao Professor Paulo Viveiros agradeço imensamente pela orientação, estímulo, confiança e apontamentos que foram fundamentais para o desenvolvimento desta dissertação.

Resumo

Partindo de uma premissa que considera a estética como um importante elemento narrativo do exercício cinematográfico, é possível destacar o cineasta Akira Kurosawa como um dos mais exímios realizadores a ativarem este traço estilístico em seu repertório cinemático. Suas obras são notórias, seja pela exuberância de suas imagens, seja pela capacidade de estímulos sensoriais exercidas no processo de recebimento do conteúdo dramático por parte do expectador. Percebe-se, no entanto, certa particularidade metodológica na cinematografia de Kurosawa, uma tendência a arranjar os elementos no quadro cinematográfico, de maneira que a disposição destes componentes remeta a construção de formas geométricas primárias, tais como: triângulos, quadrados e círculos. Estas formas podem funcionar como simbolismos visuais para determinada situação do enredo, sugerindo o potencial narrativo deste aspecto fotográfico em seu cinema.

Posto isso, pretende-se com a dada dissertação, investigar a hipótese da incidência de padrões geométricos presentes no processo de composição imagética dos filmes de Akira Kurosawa, através do experimento de observação e contagem de frequência, tentando-se compreender de que modo esta técnica é utilizada como ferramenta narrativa.

Palavras-chave: Akira Kurosawa, Cinema, Fotografia, Composição, Geometria

Abstract

Starting from a premise that considers aesthetics as an important narrative element from the cinematographic exercise, it is possible to highlight the filmmaker Akira Kurosawa as one of the most accomplished filmmakers to activate this stylistic trait in his cinematic set up, so ever, his works are notorious for the exuberance of his images and even more important, the stimuli sensorial capacity that its exert into the receipt process from the dramatic content by the spectator. However, is pretty clear to see a sort of particularity in Kurosawa's cinematography, as a tendency for elements in the frame, so that the provision of these components can refer to the construction of primary geometric shapes, such as: triangles, squares and circles, which all they can work as a visual symbolism for certain plot situations, suggesting the narrative potential from the photographic aspect.

Therefore, as it has said, it is intended with this dissertation to investigate the hypothesis from the geometric incidence patterns, present into Akira Kurosawa's process through the counting observation and frequency experiment, so trying to understand how this technique is used as a narrative tool.

Keywords: Akira Kurosawa, Cinema, Photography, Composition, Geometry

ÍNDICE

Introdução	11
Etapa da Pesquisa	11
Etapa do Experimento	13
 I. Apresentação do Objeto de Estudo	15
I.1. Introdução à Filmografia de Kurosawa	20
I.2. Compreendendo a Estética do Cineasta	25
I.2.1. Estética Sensorial	26
I.2.2. Estética Visual	31
I.2.2.1. Iluminação: Luz x Sombra e Equilíbrio x Contraste	32
I.2.2.2. Enquadramento: Formas e Simetrias	36
I.2.2.3. Movimento: Câmera x Ator ou Mise en scène	39
 II. Formação Artística de Kurosawa	44
II.1. Influências Internas e Externas	45
II.1.1. Influência Interna: Ode à Tradição da Estética Japonesa	46
II.1.2. Influência Externas: A Arte Ocidental no cinema de Kurosawa	51
II.2. Aptidão Inata: A Inclinação de Akira Kurosawa para as Artes Visuais	57
 III. As Diretrizes do Experimento de Observação de Frequência	64
III.1. A Metodologia	65
III.1.1. Pré-análise	66
III.1.2. A Exploração do Material	70
III.1.3. O Tratamento dos Resultados, a Inferência e a Interpretação	71
 IV. Apresentação e Interepretação dos Resultados	73
IV.1.1. Anjo Embriagado	73
IV.1.2. Os Sete Samurais	81
III.1.3. Homem Mau Dorme Bem	90
III.1.4. Ran	98
 V. Conclusão	106
 Referências Bibliográficas	110
Referências Videográficas	112
 Anexos	114

ÍNDICE DE FIGURAS

- Figura 1. 1 - Os Portões de Rashomon
- Figura 1. 2 - A Câmera no Coração da Floresta de Rashomon
- Figura 1. 3 - Um Cadáver ao Sol de Rashomon
- Figura 1. 4 - A Sombra no Rosto de Cão Danado
- Figura 1. 5 - O Balanço Composicional de Ikiru
- Figura 1. 6 - A Simetria Temporal de Trono Manchado de Sangue
- Figura 1. 7 - Proporção Simétrica de Yojimbo
- Figura 1. 8 - Linhas Horizontais de Yojimbo
- Figura 1. 9 - Plano Sequência de Sanjuro: Primeiro Enquadramento
- Figura 1. 10 - Plano Sequência de Sanjuro: Segundo Enquadramento
- Figura 1. 11 - Plano Sequência de Sanjuro: Terceiro Enquadramento
- Figura 1. 12 - Plano Sequência de Sanjuro: Quarto Enquadramento
- Figura 1. 13 - Plano Sequência de Sanjuro: Quinto Enquadramento
- Figura 1. 14 - Plano Sequência de Sanjuro: Sexto Enquadramento
- Figura 1. 15 - Plano Sequência de Sanjuro: Sétimo Enquadramento
- Figura 1. 16 - O Ambiente Cinético de Anjo Embrigado
- Figura 2. 1 - A Penumbra da Estética Japonesa em Irmãos Gion
- Figura 2. 2 - A Representação Pictória de Mizoguchi em Irmãos Gion
- Figura 2. 3 - A Geometria de Ford em Rastros de Ódio
- Figura 2. 4 - Grandes Escalas Composicionais em Kagemusha
- Figura 2. 5 - Grandes Escalas Composicionais em No Tempo das Diligências
- Figura 2. 6 - Storyboard de Ran
- Figura 2. 7 - Storyboard de Ran
- Figura 2. 8 - Storyboard de Ran
- Figura 2. 9 - Storyboard de Sonhos
- Figura 2. 10 - Storyboard de Sonhos
- Figura 2. 11 - Profusão de Texturas na Sequência Inicial de Dodeskaden
- Figura 2. 12 - A Pluralidade de Cores em Sonhos
- Figura 2. 13 - Sequência Pesadelo com Samurai em Sonhos
- Figura 2. 14 - O Vermelho Vibrante em Ran
- Figura 4. 1 - Gráfico 1 de Anjo Embrigado
- Figura 4. 2 - Mise en Scène em Sugata Sanshiro
- Figura 4. 3 - Composição Elaborada em Anjo Embriagado
- Figura 4. 4 - Gráfica 2 de Anjo Embrigado
- Figura 4. 5 - A Concentração do Conflito Interno em Anjo Embriagado
- Figura 4. 6 - Gráfico 3 de Anjo Embriagado
- Figura 4. 7 - Enquadramentos Naturais em Anjo Embriagado
- Figura 4. 8 - Gráfico 4 de Anjo Embrigado
- Figura 4. 9 - O Ponto de Equilíbrio na Relação Conflituosa de Anjo Embriagado
- Figura 4. 10 - Múltiplas Formas Geométricas em Anjo Embriagado
- Figura 4. 11 - Gráfico 1 de Os Sete Samurais
- Figura 4. 12 - A Teleobjetiva no Campo de Batalha 1 em Os Sete Samurais

- Figura 4. 13 - A Teleobjetiva no Campo de Batalha 2 em Os Sete Samurais
- Figura 4. 14 - Gráfico 2 de Os Sete Samurais
- Figura 4. 15 - Gráfico 3 de Os Sete Samurais
- Figura 4. 16 - A Organização Circular em Os Sete Samurais
- Figura 4. 17 - Triângulo Narrativo 1 de Os Sete Samurais
- Figura 4. 18 - Triângulo Narrativo 2 de Os Sete Samurais
- Figura 4. 19 - Gráfico 4 de Os Sete Samurais
- Figura 4. 20 - Círculo de Respeito 1 em Os Sete Samurais
- Figura 4. 21 - Círculo de Respeito 2 em Os Sete Samurais
- Figura 4. 22 - Gráfico 1 de Homem Mau Dorme Bem
- Figura 4. 23 - Formas Geométrica em Grupo em Homem Mau Dorme Bem
- Figura 4. 24 - Gráfico 2 de Homem Mau Dorme Bem
- Figura 4. 25 - O Triângulo Opressivo em Homem Mau Dorme Bem
- Figura 4. 26 - Gráfico 3 de Homem Mau Dorme Bem
- Figura 4. 27 - O Quadro Natural como Exclamação em Homem Mau Dorme Bem
- Figura 4. 28 - Gráfico 4 de Homem Mau Dorme Bem
- Figura 4. 29 - O Triângulo de Desconfiança em Homem Mau Dorme Bem
- Figura 4. 30 - Os Conflitos Triangulares de Nishi em Homem Mau Dorme Bem
- Figura 4. 31 - Gráfico 1 de Ran
- Figura 4. 32 - A Geometria do Combate em Ran
- Figura 4. 33 - Gráfico 2 de Ran
- Figura 4. 34 - A Hierarquia Triangular em Ran
- Figura 4. 35 - Gráfico 3 de Ran
- Figura 4. 36 - Gráfico 4 de Ran
- Figura 4. 37 - O Reforço Dramático do Quadro Espontâneo em Ran
- Figura 4. 38 - A Combinação Geométrica como Teia-Narrativa Metafórica em Ran
- Figura 4. 39 - Gráfico 1 de Ran
- Figura 4. 39 - A Harmonia Circular de Hidetora e seus Filhos em Ran

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1	73
Tabela 2	76
Tabela 3.	77
Tabela 4	79
Tabela 5	81
Tabela 6	84
Tabela 7	85
Tabela 8	86
Tabela 9	91
Tabela 10	92
Tabela 11	94
Tabela 12	95
Tabela 13	98
Tabela 14	100
Tabela 15	101

ÍNDICE DE ANEXOS – FILMOGRAFIA KUROSAWA

Sugata Sanshiro (1943).....	115
A Mais Bela (1944)	116
Sugata Sanshiro II (1945).....	117
Os Homens que Pisaram na Cauda do Tigre (1952)	117
Juventude Sem Arrependimentos (1946)	118
Um Domingo Maravilhoso (1947)	119
Anjo Embriagado	120
A Luta Solitária	121
Cão Danado (1949).....	122
O Escândalo (1950)	123
Rashomon (1950)	123
O Idiota (1951)	125
Viver (1952)	126
Os Sete Samurais (1954)	127
Anatomia do Medo (1955)	128
Trono Manchado de Sangue (1957)	129
Donzoko: Ralé (1957)	130
A Fortaleza Escondida (1958).....	131
Homem Mau Dorme Bem (1960).....	131
Yojimbo (1961)	132
Sanjuro (1962).....	134
Céu e Inferno (1963).....	134
Barba Ruiva (1965)	135
Dodeskaden (1970).....	136
Dersu Uzala (1975).....	137
Kagemusha, A Sombra de um Samurai (1980)	137
Ran (1985).....	138
Sonhos (1990).....	139
Rapsódia em Agosto (1991)	139
Madadayo (1993).....	140

Introdução

Ao pensar nos filmes de Akira Kurosawa imediatamente se faz uma associação direta a exuberância estética de suas composições. Seu estilo visual único foi responsável por criar as condições necessárias para que o cineasta pudesse conceber uma profusão de imagens marcantes durante toda sua carreira. Analisando cuidadosamente essas imagens, é possível perceber padrões, regras e tendências que fomentam a capacidade catártica de seu repertório imagético.

Considerando este fenômeno, destaca-se uma tendência específica direcionada ao método composicional do realizador, a compreender-se pela utilização recorrente de formas geométricas, na composição de suas imagens, valendo-se de elementos do cenário e de figuras humanas em quadro; tendência responsável por reforçar conceitos narrativos e comunicar visualmente situações dramáticas.

Partindo da premissa levantada, buscaremos confirmar a legitimidade desta hipótese da predileção de Kurosawa por composições geométricas, além de compreender os efeitos que elas apresentam atuando como ferramentas narrativas visuais em seus filmes. Para tanto, será desenvolvida uma experiência de observação de frequência, que fornecerá, através das estatísticas e resultados, as informações que confirmem a teoria proposta. Contudo, para que haja precisão no recolhimento, leitura e interpretação dos dados coletados, é imprescindível que seja desenvolvido um levantamento prévio acerca de todos os fatores responsáveis por edificarem o perfil artístico de Kurosawa. Intenta-se, deste modo, acurar a compreensão de sua maneira de enxergar o objeto fílmico, e, por conseguinte, alinhar a interpretação final o mais próximo possível do viés do artista. Assim, o trabalho será desenvolvido entre duas grandes etapas: a de pesquisa e a do experimento.

Etapas de pesquisa

A fase inicial desta etapa, compreendida pelos capítulos I e II, concentrar-se-á no estudo da forma e conteúdo do trabalho de Kurosawa, explorando seus filmes e seu método para concebê-los. Deste modo, será feito um resumo de sua carreira e serão traçadas as origens de sua estética cinematográfica particular. O capítulo dedicado à introdução à filmografia está dividido em quatro fases distintas, em que serão levados em consideração, como critérios de agrupamento, tendências recorrentes em filmes seguidos, evolução ar-

tística, reinvenções da própria abordagem, entre outros fatores. Sendo que suas obras emblemáticas como *Rashomon*, *Homem Mau Dorme Bem* e *Dersu Uzala* irão representar cisões entre períodos artísticos de sua carreira. Com intuito de tornar esta revisão de sua carreira cinematográfica mais completa, será anexado ao trabalho um compilado de análises individuais de cada uma das 30 obras do realizador.

Na sequência, investigar-se-ão as bases de seu estilo cinematográfico, de modo a definir como se apresentam as características mais marcantes de seu tipo de cinema: em quais elementos cinematográficos ele embasa suas diretrizes artísticas? Qual o seu impacto na construção narrativa e retórica de seus filmes? Considerando que o enfoque do trabalho está situado no componente imagético de seu arcabouço cinematográfico, será abordada a análise de sua estética separando-a em duas linhas de perspectiva, sendo elas a análise de sua estética sensorial e análise de sua estética visual.

A nomenclatura “estética sensorial” é utilizada para designar a combinação dos seus principais elementos técnico-narrativos durante o processo de concepção cinematográfica, compreendidos pela tríade: roteiro, montagem e trilha sonora. Ao amalgamar os três componentes harmonicamente, Kurosawa exerce pleno controle da atmosfera que planeia imprimir às narrativas. Isto é, o modo como o espectador reage emocionalmente o filme, passa diretamente pela construção dessa junção técnica elementar.

Como a própria terminologia indica, chamamos de “estética visual” os atributos associados ao processo fotográfico de seus trabalhos, os quais são o principal interesse da pesquisa, de forma que este seja um aspecto essencial a ser levantado. Logo, com o intuito de pormenorizar a averiguação deste traço de destaque do seu exercício cinematográfico, dividiremos a abordagem entre os três principais pilares da cinematografia: iluminação, composição e movimento.

Desempenhada a familiarização com seu estilo e seus métodos cinematográficos, a pesquisa será direcionada para origem destas tendências estilísticas, buscado a compreensão do processo de formação artística, separando-o entre as forças de influência (internas e externas) que permearam o desenvolvimento criativo durante toda a sua vida; e a aptidão natural do realizador com a prática artística.

Suas fontes de inspirações diversificadas foram responsáveis por moldar e estimular sua maneira de perceber e produzir arte, de modo que a exploração deste conjunto de inferências deve abarcar todos os níveis em que o fenômeno se dá. Assim, iniciaremos abordando os fatores de ordem interna, ou seja, a influência de sua família e seu gosto pela tradição artística nacional: música, teatro e pintura. Mas direcionando a abordagem,

sobretudo, para suas principais referências cinemáticas e sua relação com a estética clássica japonesa. Dando continuidade ao levantamento, destacaremos suas forças de influência provenientes de um âmbito externo, associado ao seu contato intenso com a cultura e a arte ocidental, salientando sua predileção a adaptações de grandes clássicos da literatura mundial como Shakespeare e Dostoiévski, sua devoção para com pintores como Cézanne e Van Gogh e, finalmente, seu apreço pelo cinema de John Ford.

Nortearmos a averiguação de uma possível aptidão natural do cineasta para com a produção de conteúdo artístico, a partir de sua incursão no universo das artes plásticas – precisamente na pintura, forma de arte pela qual nutria profunda identificação – conjecturando possíveis elementos que Kurosawa trouxe ao cinema, oriundos de sua experiência como aspirante a pintor.

Etapas do experimento

Na segunda etapa do trabalho, desenvolver-se-á a observação e contagem de frequência, fundamentado na hipótese de constância geométrica no processo de composição imagética nos filmes de Kurosawa. Para isso, serão previamente propostos e esclarecidos os procedimentos metodológicos que nortearão os alicerces do experimento, baseados inicialmente em uma abordagem qualitativa, mas que também considerarão critérios analíticos quantitativos.

Os métodos referidos serão responsáveis por garantir dois aspectos essenciais para a relevância da experiência. O primeiro associa-se com a questão da replicabilidade, ou seja, para que a tese seja comprovada, ela deve ser passível de reprodução, sendo que ao adotar os mesmos procedimentos seguidos, os resultados a serem obtidos em análises posteriores – independentemente do observador – devem se aproximar daqueles recolhidos neste experimento, respeitando uma taxa de variação média. O segundo tem relação com a representatividade do material de amostragem, de maneira que os filmes a serem escolhidos à averiguação deverão contemplar toda extensão cinematográfica do realizador, isto é, a representação de todas as nuances de sua trajetória cinematográfica.

Após ter a metodologia definida e aplicar fase de observação e contagem do experimento, prosseguir-se-á com o estágio de tratamento, análise e interpretação dos dados recolhidos, no qual os resultados serão exibidos em tabelas e gráficos, com o intuito de

indicar as tendências mais acentuadas, possibilitando, assim, propor uma leitura coesa com possíveis propostas visual-narrativas do artista.

Capítulo I

Apresentação do objeto de estudo

Em evento tributo realizado no ano de 2010 (registrado em vídeo), em comemoração ao centenário do nascimento de Akira Kurosawa organizado pela universidade Anaheim University, três realizadores comentam a importância da figura de Kurosawa para história do cinema e sua influência determinante para suas respectivas formações profissionais e de muitos outros cineastas; “Falando de maneira clara, Kurosawa foi o meu mestre e de muitos outros, o mestre de diversos cineastas ao longo dos anos” (SCORSESE, 2010); “De seu primeiro filme, Sugata Sanhiro, até seu último, Madadayo, Akira Kurosawa tem sido um maestro para toda minha geração e para cada geração de cineastas que assistem filmes, são inspirados por filmes e aprendem com filmes” (SPIELBERG, 2010); “Eu penso que há uma grande dignidade, uma forma de dignidade de Kurosawa. Mas seus filmes são maleáveis. Não são engessados. São muito flexíveis” (STONE 2010)

Podemos observar e apontar exemplos de reverberações diretas de seu trabalho quanto a forma e conteúdo em obras de extrema relevância na história do cinema, dentre as quais as mais representativas e conhecidas são; Por um Punhado de Dólares, 1964, do realizador Sergio Leone, uma releitura de Yojimbo, 1961, e Star Wars, 1977, do americano George Lucas, contendo diversas referências à A Fortaleza Escondida, 1958, em sua trama e personagens.

Tendo em vista apenas estes dois apontamentos práticos do efeito Kurosawa em obras clássicas, bem como, tais afirmações declaradas no evento em 2010 e pela grandeza de seus interlocutores, já seria possível confirmar que o realizador está entre os mais importantes cineastas de todos os tempos, e talvez um dos mais influentes e referenciados. Porém, a fim de corroborar ainda mais este conceito, poderíamos recorrer a própria história do cinema e apontar que Kurosawa recebeu alguns dos prêmios de maior prestígio que um cineasta pode alcançar na carreira, dentre eles; três Oscars, um honorário por sua carreira e conjunto da obra em 1989 e outros dois por melhor filme estrangeiro, em 1952 por Rashomon e em 1976 por Dersu Uzala, uma Palma de Ouro no festival de Cannes em 1980 por Kagemusha, um Urso de Prata em Berlim como melhor realizador em 1959, um Prêmio Bafta novamente como melhor realizador em 1981, e dois Leões de Ouro em Veneza, um por Rashomon em 1951 e outro honorário em 1982.

Contudo, há um aspecto em particular muito específico do cinema de Kurosawa que pode ser talvez o maior responsável por prospectar estes profundos estados de contemplação por profissionais e especialistas da arte cinematográfica durante sua carreira, culminando nesta devoção renomada. A estética inconfundível do universo cinematográfico do realizador é o agente reativo primordial na recepção de seus filmes, considerando que tal impulso perceptivo é fomentado de maneira exemplar no inconsciente do espectador, é notório o encantamento que ele provoca e a força que exerce no estado contemplativo da observação de seus filmes enquanto obras de arte, conferindo assim ao cineasta um traço indelével profundamente característico em seu modo de conceber uma obra fílmica.

Todavia, esta estética salientada como um traço pungente de seu cinema, está para muito além de uma análise simplista que pudesse sugerir a atribuição deste fenômeno apenas à um rigor formal para com a fotografia, seja ela manifestada em uma possível plasticidade no uso da luz e das sombras, ou mesmo na lógica harmônica composicional de imagens dentro do quadro cinematográfico. O que efetivamente proporciona a ativação deste senso estético é justamente a junção de diversos signos narrativos aglutinados e funcionando harmoniosamente. Além dos já citados, compreendidos como o visual da imagem cinematográfica e tudo que a integra, outros demais signos como; o ritmo orquestrado da narrativa moldado por uma montagem sempre coesa e adequada, o som que interpõe-se precisamente pelas nuances dramáticas, seja ele diegético ou não, e finalmente, os gestos e movimentos preciso dos atores que expressam de maneira quase alegórica o estado de espírito que se encontram em determinada situação no ambiente em que estão inseridos, são fundamentais para a construção desta atmosfera a ser expressada.

Uma vez estabelecidos estes padrões contextuais que envolvem e sustentam a lógica de suas tramas, Kurosawa é capaz de imprimir um conceito de unidade exemplar em toda a sua filmografia, um feito que lhe concede o potencial de ser reconhecido imediatamente em qualquer trabalho em que esteve à frente da produção. Isto denota uma qualidade extraordinária do realizador em destacar sua organização e domínio da linguagem cinematográfica, algo extremamente excepcional mesmo entre os grandes mestres do cinema.

O autor Donald Richie, um dos mais reconhecidos e importantes pesquisadores ocidentais da cultura e do cinema do Japão, destaca pontualmente este poder que Kurosawa demonstra em sua maneira de construir e conduzir narrativas dentro de um universo particular, neste trecho do livro *Japanese Cinema: Film Style and National Character*:

Ele cria um mundo inteiro, junto com todas as leis que o governam (...) ele sugere a ambientação e o contexto de cada ação. Um dos efeitos disso é que, o mundo de Kurosawa é particular, um mundo que é exclusivamente seu. Um minuto de um filme de Ozu ou de Kurosawa, é o bastante para se dizer de quem é.

(RICHIE, 1961 :197)

Quando Richie comenta acerca do mundo particular desenvolvido por Kurosawa ao longo de toda sua obra, destacando a contextualização de suas narrativas neste ambiente controlado e extremamente bem arquitetado pelo cineasta, ele explicita a habilidade do mesmo em imprimir este estilo, o que podemos chamar de uma “noção apurada do funcionamento espaço-temporal cinematográfico”. A partir desta fundamentação, pode-se deduzir que o realizador detém uma sensibilidade e entendimento excepcional da movimentação imagética que acontece dentro do quadro cinematográfico, além de um domínio único e completo do clima e ritmo que permeiam suas narrativas. É a capacidade de manipular e estimular aquilo que circunda suas histórias e que envolve seus filmes, como um véu guiado suavemente pelo vento, representando sua compreensão de como o ser humano está situado no mundo, fundamentada em suas concepções filosóficas, éticas e até mesmo sentimentais, fazendo com que ecos de seu modo de enxergar a natureza e os seres que a habitam sejam percebidos, representados por meio de questionamentos da relação entre humanos e de como estes sofrem a influência do meio que se situam, e ainda, uma maior preocupação com o todo em detrimento ao indivíduo.

Assimilações no engajamento da narrativa a ser absorvida e as aplicações diretas deste fenômeno, se encontram propriamente na capacidade de cativar o espectador para aquele universo, este que, por determinado tempo experimenta uma sensação de pertencimento, como se fizesse parte daquele contexto em que está sendo apresentado. Este é o resultado de um processo de extrema sensibilidade, no qual o minucioso método de elaboração do ambiente que compreende a obra, passa a influir um caráter quase hipnótico naquele indivíduo que é exposto ao seu conteúdo.

O que chama mais atenção neste traço artístico de Kurosawa, é sua capacidade de comunicar emoções, sentimentos, ideias, valores morais através deste arcabouço contextual, o espaço narrativo que rege as tramas e os conflitos dos personagens, pode ser compreendido, em diversos de seus trabalhos, não apenas como simples pano de fundo, mas também se manifestando como uma espécie de próprio personagem ativo deste enredo.

Talvez o primeiro exemplo mais marcante desta manifestação seja em seu filme que o projetou a um cenário internacional Rashomon, 1950, no qual somos apresentados a apuração de um crime através de diversos pontos de vista. O fato do espectador não ser contemplado com a revelação exata de qual dos personagens está falando a verdade no final do filme, evidencia de modo extremamente eficaz o conceito de que, não importa quem esteja falando a verdade (até porque é possível que todos estejam realmente sendo sinceros com a sua maneira particular de enxergar o mundo), o que realmente deve ser analisado é o modo como cada uma destas pessoas se relacionam com o fato do crime em questão e de que maneira elas estão inseridas naquele contexto, ou seja, a maneira que a narrativa é contada acaba por ser mais significativa que os próprios fatos que ocorrem nela,. E este fenômeno não ocorre somente devido a sagacidade construída em um guião com estrutura narrativa não linear, ou mesmo por uma organização precisa das cenas a serem apresentadas através de uma montagem que dialoga diretamente com esta estrutura em questão, mas sim devido a importância da construção do universo em que os personagens são situados em Rashomon, e é exatamente neste ponto que reside a cerne do filme.

Figura 1.1



Fonte: makingoff.org

As paisagens, as ruínas, a chuva, o sol, a natureza e a forma como as pessoas interagem com esses componentes dispostas no quadro, são componentes que atingem a condição de gatilhos simbólicos, os quais são responsáveis por projetar a mensagem que o

diretor busca exteriorizar nesta obra, é a capacidade de comunicar uma visão antropológica utilizando o próprio meio como mensagem.

Levando em consideração sua importância para a história do cinema fundamentada na constatação de uma característica extremamente singular e o tamanho do impacto que esta gerou (e ainda gera) no processo de assimilação e percepção do espectador para com seus trabalhos, faz-se pertinente a abordagem de sua figura e a força de seu padrão estético como objeto de estudo.

Com o intuito de se realizar uma investigação meticulosa acerca das razões elementares que motivam e regem os componentes responsáveis por esta característica estilística tão marcante, bem como todas as possíveis implicações que estes podem apresentar compreendidas no universo cinematográfico de Akira Kurosawa, buscaremos apurar o desenvolvimento de técnicas destacadas e empregadas em suas obras, as virtuais intenções e deliberações mais contundentes do cineasta encontrados neste procedimento, e ainda, os desdobramentos de seus exercícios narrativos e suas experimentações acerca do objeto fílmico.

Haja vista que o fator imagético de um quadro cinematográfico de Kurosawa talvez seja o mais preponderante elemento a ser percebido dentre estes componentes – porém, não necessariamente o único digno de atribuições como já mencionado mais acima no texto – considerando-se a potência de cada imagem percebida nos filmes do cineasta, estas as quais, carregam uma profusão de discursos e sensações a serem provocadas, dispostas de modo coerente e representadas por cada elemento posto em quadro, esta pesquisa terá como intuito a investigação e averiguação das peculiaridades mais intrínsecas e significativas deste aspecto particular pertencente ao conjunto de alicerces artísticos do realizador, esta análise será executada por meio de observações e constatações de padrões e suas potenciais intenções.

Ponderando subitamente a cerca deste complexo imagético que se encontra presente no quadro de Kurosawa, a organização simétrica percebida na composição dos elementos e objetos é algo que pode ser captado naturalmente. No entanto, ao nos concentrarmos e direcionarmos nosso olhar, podemos notar uma certa tendência insólita, uma predileção pela formação de figuras geométricas no quadro utilizando componentes da imagem, seja ela desempenhada na condição de representações puramente estáticas ou pela movimentação orquestrada - exemplificada através do conceito de *mise-en-scène* - e é diretamente na decorrência deste fenômeno que se encontra a essência desta pesquisa.

Trabalharemos com hipóteses levantadas a partir de experiências de observação de frequência, por conseguinte o efeito que elas podem suscitar uma vez dispostas neste tipo de organização espacial específica observada. A partir desta observação, buscaremos apontar quais figuras geométricas são mais presentes em determinados filmes e o que elas oferecem de carga simbólica uma vez estabelecidas em um contexto narrativo, e mais importante, quais os propósitos e intensões de Akira Kurosawa ao inserir este tipo de lógica geométrica na composição de suas imagens.

Porém, ao se investigar um aspecto tão peculiar de um artista como Kurosawa, se faz absolutamente necessário uma consulta sobre sua carreira, bem como uma pesquisa à cerca da sua própria formação artística, com a finalidade de identificarmos a maneira como o cineasta compreendia a arte cinematográfica e até mesmo seu modo de perceber a existência humana. Habilitando-nos desta maneira, a conseguir identificar e destacar possíveis traços da personalidade do cineasta que nos indiquem e nos direcionem a uma potencial compreensão de seu método artístico e dos motivos que o moveram a utilizar tais artifícios visuais ao longo de sua carreira. Assim sendo, os próximos tópicos a serem explorados na sequência deste trabalho, são referentes a uma introdução a filmografia do realizador.

1.1 Introdução à Filmografia de Akira Kurosawa

“...a força do cinema de Kurosawa é a esplendida vitalidade do seu protesto, o candor de suas observações, e sua soberba facilidade técnica” (RICHIE, 1961: XXIII)

Dois apontamentos no excerto acima são os responsáveis por sintetizarem da maneira mais elucidativa possível qual foi a tônica que regeu absolutamente a trajetória artística de Kurosawa no cinema, desde seu filme de estreia *Sugata Sanhiro*, 1943 até seu último trabalho em vida *Madadayo*, 1993.

O primeiro é concernente ao vigor, a pungência e a determinação de seus discursos imbuídos cuidadosamente em suas narrativas, os quais podem ser detectados de maneira muito simples através de uma análise dos temas escolhidos a serem explorados em seus filmes (referentes sempre a questões de cunho moral como honestidade, vingança e até mesmo compaixão) e da observação dos personagens abordados no contexto destas temáticas. Estes personagens são registrados de modo a exteriorizarem e a extrapolarem (propositalmente) os mais distintos e contrastantes aspectos da natureza humana, a fim de exibi-los quase que didaticamente ao seu público, este que por sua vez, recebe o estímulo

e passa a encontrar traços de seu próprio comportamento nestes personagens. O resulta final é que, em certo momento o espectador se vê finalmente representado e aprende a não julgar aqueles personagens, um mecanismo que funciona tal qual um espelho que reflete a própria condição humana, e que dentro deste processo destaca-se o equilíbrio da mistura de empatia e autocrítica. Tais conceitos que envolvem seus temas e personagens abordados são fortificados e embasados através de um procedimento surpreendentemente natural e sincero, no qual a filosofia moral humanista é a base desta maneira de manifestar sua expressão artística, e a figura do russo Fiodór Dostoiévsky, teve papel determinante na concepção, entendimento e aplicação desta corrente de pensamento na obra de Kurosawa como Richie aponta nesta passagem:

A influência direta de Dostoiévsky é considerável. Desde a sua juventude Kurosawa sente uma grande afinidade com o autor russo; como ele mesmo diz, revisita obras como *O Idiota* e *Crime e Castigo* de novo e de novo. O pensamento e estilo do autor foram a mais importantes influências em sua obra; (...) Ele disse: ‘Eu sei que ninguém é tão compassivo como ele, essa compaixão é bem diferente daquela de uma pessoa comum. Pessoas comuns viram seus olhos para a tragédia; ele olha diretamente para ela e sofre junto com a vítima: ele é mais deus do que humano’.

(RICHIE, 1961: 199)

O pesquisador sugere ainda, que os momentos mais emblemáticos na carreira fílmica de Kurosawa, a serem notados nos resultados desta relação de admiração e aprendizado, são alcançados quando o realizador desempenha um exercício mais sóbrio desta identificação e correspondência moral para com os conceitos do pensador e romancistas russo:

“Esse ‘humanismo’ Dostoevskyano é melhor percebido quando Kurosawa permite-lhe ditar os preceitos básico do filme, e depois trabalhar em cima deles. Quando ele usa palavras como ‘amor’ e ‘compaixão’ no diálogo o efeito é banal, talvez por causa de sua emoção, que assim como a de Dostoevsky, devem ser mostradas ao invés de meramente expressadas

(RICHIE, 1970, 200)

O segundo apontamento é relativo a questão da notável destreza técnica do realizador. Conceituada e respeitada entre célebres companheiros de ofício, este controle meticuloso de todos os elementos que envolvem a edificação de um longa-metragem é um atributo indubitavelmente marcante na filmografia de Kurosawa. Seu envolvimento direto em todas as etapas é impressionante, desde as mais óbvias como aquelas envolvendo o departamento de fotografia e maquinaria, no qual são desempenhados os posicionamentos e movimentações da câmera bem como a elaboração de mapa de luz, passando pela montagem, onde serão escolhidas as sequências que vão entrar ou sair do filme e a velocidade em que os acontecimentos irão ser apresentados, chegando até mesmo em estágios mais improváveis do andamento como a criação do storyboard e desenho de figurino. Filmes como *Os Sete Samurais*, 1954, *Trono Manchado de Sangue*, 1957 e *Ran*, 1985, são exemplos categóricos de sua capacidade de gerir as mais complexas, detalhadas e desafiadoras dimensões cenográficas, com todo o volume de pormenores que as representam e as possíveis adversidades que podem ser encontradas nelas.

Todavia, a palavra “facilidade” empregada por Richie ao se referir sobre esta perícia de Kurosawa, talvez não seja a mais adequada nomenclatura, tendo em conta o tamanho da quantidade de esforço do artista para compreender e exercitar todas as técnicas do aparato cinematográfico, principalmente em seus anos de formação prática como assistente de realização contratado pelo até então recém formado estúdio P.C.L. (Photo Chemical Laboratories) – que viria a se tornar posteriormente o consagrado estúdio Toho. Este estúdio foi literalmente uma escola para o cineasta, uma vez que a própria filosofia da instituição era fundamentada na preparação de seus aprendizes para a condição de realizadores, como comenta o próprio Kurosawa em passagem de sua autobiografia:

A gestão da P.C.L. considerava seus diretores assistentes como cadetes os quais mais tarde se tornariam gestores e diretores. Assim sendo, éramos treinados a alcançar o domínio completo de cada área da produção de um filme. Nós tínhamos que auxiliar no laboratório de desenvolvimento, carregar um saco de unhas, martelo e um nivelador, e ainda deveríamos ajudar no processo de escrita do guião e na montagem.

(KUROSAWA, 1981: 80)

Dado a averiguação, e, por conseguinte, a constatação do papel fundamental destas duas manifestações da natureza criativa de Kurosawa, as quais representam os sustentáculos elementares quanto a forma e o conteúdo de seus filmes, a pungência do discurso

e a técnica apurada, somos capazes de perceber a cerne da atmosfera de sua filmografia. Assim sendo, apresentaremos a seguir um breve resumo de sua carreira (o qual pode ser lido juntamente com a análise individual de cada obra, que se encontram na seção Filmografia de Kurosawa nos anexos). Com a finalidade de identificarmos e compreendermos de forma precisa os atributos mais emblemáticos do artista. Tendo como propósito a praticidade organizacional desta revisão a seu trabalho, seccionamos e estruturamos sua carreira chegando ao resultado de quatro diferentes momentos, compreendidos através de um período de tempo que condensa determinados nichos de trabalho, dividido de acordo com um filme-chave que marca o começo ou o fim deste período, levando em consideração aspectos que transformaram a visão artística do realizador, sejam eles de ordem interna ou externa, estes momentos são;

Primeira Fase (1943-1950): Início de carreira e primeiras obras

Como já salientado anteriormente, Akira Kurosawa ingressou em sua carreira no cinema como assistente de realização no estúdio P.C.L. em fevereiro de 1936, nesta altura Kajiro Yamamoto estava entre os principais realizadores da empresa em formação e foi justamente em sua figura que Kurosawa encontrou um mestre, se referindo a ele em sua biografia através da respeitosa alcunha de Yama-san. Trabalhando como assistente de Yamamoto, A.K. foi estimulado a experimentar e a praticar todos os processos da produção, esta experiência culminou em um ganho exponencial de confiança para seus desempenhos à frente do comando de uma produção oficial.

Todavia, mesmo dominando os aspectos técnicos e artísticos de um filme de longa-metragem, Kurosawa encontrou algumas dificuldades para produzir e exhibir seus primeiros trabalhos, tendo em vista problemas encontrados, principalmente, com a censura – com a própria japonesa e, posteriormente, com a americana, do período de ocupação no país pós-segunda guerra mundial). Ainda assim, esta fase de inserção é marcada pela audácia discursiva do cineasta, abordando temas delicados, pela manifestação precoce do que viria a ser conhecido como a estética que permearia toda a sua trajetória cinematográfica, além de outro fato importante que marca o período, o início da parceria do realizador com ator Toshiro Mifune, uma das mais notórias parcerias entre realizador-ator da história do cinema que rendeu dezesseis trabalhos ao longo de dezessete anos.

Segunda Fase (1950-1958): Prestígio Internacional e Estabelecimento Artístico

O período é compreendido como o estabelecimento do senso criativo de Kurosawa, no qual foi capaz de fundamentar seu olhar artístico através do uso de técnicas muito particulares e até mesmo inovadoras, desenvolvidas durante seu processo de experimentação de linguagens estéticas e narrativas, gerando por consequência, alguns de seus trabalhos mais virtuosos e magistrais. O reconhecimento internacional alcançado por meio de prêmios conquistados em respeitadas festivais e cerimônias tradicionais do cinema, proporcionaram ao realizador a confiança e a tranquilidade que ele necessitava para trabalhar, e mais importante, o realizador a partir deste momento, passará a se comunicar com uma escala substancialmente mais ampla de espectadores, implicando na tendência natural, cada vez mais vigente em sua obra, na universalização de seu temas e linguagens estéticas. Adaptações a clássicos da literatura e dramaturgia mundial, tramas carregando questões existencialistas, como o propósito da vida, o medo e o sadismo inerente ao homem, épicos de ação e aventura, são os temas e gêneros cinematográficos explorados pelo cineasta nesta fase, na qual se destacam os títulos *Rashomon*, 1950, *Ikiru*, 1952 *Os Sete Samurais*, 1954 e *A Fortaleza Escondida*, 1958.

Terceira Fase (1960-1970): Clássicos, cores e separação

Um período que sintetiza o acontecimento de situações extremas em sua carreira, tanto em aspectos positivos, compreendidos principalmente na concepção, e por conseguinte, sucesso de *Yojimbo*, 1961, uma das mais célebres obras-primas de sua carreira, como em questões negativas, considerando a expectativa, e, posterior, decepção com o fracasso comercial de *Dodeskaden*, 1970, seu primeiro filme trabalhando com cores, que resultou na sua perda de credibilidade com os estúdios afastando-o assim da possibilidade de desenvolver novos projetos.

Outra questão negativa referente à fase, está ligada também ao término da parceria com seu ator referência Toshiro Mifune, que colaborava com o realizador desde *Anjo Embriagado*, 1948, encerrando seu ciclo de participações emblemáticas com *Barba Ruiva*, 1970, chegando em um total de dezesseis filmes concebidos pela dupla, que viria posteriormente a ser considerada uma das parcerias mais prolíferas de toda história do cinema mundial.

A década de sessenta evidencia o prolongamento de seu melhor momento criativo e produtivo que se iniciou no começo dos anos cinquenta, contudo, o presságio de grandes adversidades a serem enfrentadas no seguimento de sua carreira, começa a se manifestar também neste estágio.

Quarte Fase (1975-1993): Renascimento artístico e despedida triunfal

A última fase de sua carreira demonstra a capacidade notável que Kurosawa detinha em transpor obstáculos e reinventar constantemente seu estilo consagrado, através de lapidações esmeradas de suas técnicas e procedimentos artísticos audiovisuais, chegando ao eclipse de sua jornada cinematográfica de modo sóbrio, criativo e espirituoso. Um período que simboliza o respeito e o prestígio que o realizador conquistara durante estes últimos anos de exercício cinematográfico, uma vez que, todos trabalhos desenvolvidos por ele neste momento derradeiro de sua obra, despuseram de auxílio estrangeiro em alguma escala, na maioria das oportunidades esta ajuda foi essencial, haja visto que, *Dersu Uzala*, 1975 por exemplo, o filme símbolo do seu renascimento artístico foi viabilizado inteiramente por estúdio proveniente da Rússia.

Encerrando sua participação no cinema com seus trabalhos mais pessoais como *Sonhos*, 1990 e conseguindo realizar o filme que tencionava conceber desde os anos cinquenta *Ran*, 1985, o cineasta ainda encontrou tempo hábil para direcionar o seu olhar a tons mais nostálgicos em *Rapsódia*, 1991 e *Madadayo*, 1993, lembrando com alegria do passado Kurosawa fecha um círculo perfeito entre o ímpeto da juventude e a resignação da experiência.

I. 2 Compreendendo a estética cinematográfica do cineasta

Uma vez familiarizados – minimamente – com cada uma das trinta obras realizadas por Akira Kurosawa durante um período de cinquenta anos de carreira, conseguimos perceber uma constância de padrões estéticos que se manifestam de modo contínuo e regular, destacados desde o primeiro filme e mantidos até o derradeiro trabalho. Esta unidade autoral completamente coesa é detectada entre os mais distintos gêneros cinematográficos pelos quais o cineasta atravessou, de modo que, podemos afirmar, por exemplo, que *Os Sete Samurais* de 1954 e *Homem Mau Dorme Bem* de 1960, apesar de possuírem um conjunto de características narrativas totalmente diferentes – tendo em vista que o

primeiro pode ser categorizado como um tradicional épico, enquanto o segundo se manifesta como um inusitado noir – ambos apresentam arcaísmos estético-narrativos elementarmente análogos, haja vista que os elementos de enredo, montagem, trilha sonora, composição, iluminação e movimentação de câmera encontrados nas duas obras sejam, em essência, vertentes do mesmo método de construção audiovisual, baseado em diretrizes tão eficazmente fundamentas, que possibilitam as mais díspares ressignificações destes componentes.

Porém é necessário apontarmos que a questão imagética, certamente, é a mais preponderante dentre estas manifestações estilísticas de linguagem estabelecida, tendo em vista a elaboração minuciosa que o realizador desenvolve na criação do quadro cinematográfico. De modo que, este traço de seu estilo singular representa exatamente a cerne deste agrupamento de componentes. Com isso, faz-se a necessidade de dividirmos a materialização desta excepcional estética entre dois primas de ordem técnica-narrativa, o primeiro compreendido pela sua concepção narrativa extra – imagética que denominaremos aqui de Estética Sensorial estabelecida através da junção de três elementos básicos, estes compreendidos no desenvolvimento da trama, na elaboração dos componentes sonoros e nas técnicas empregadas de montagem. E o segundo prisma será justamente voltado no estudo de seus princípios visuais, que será categorizado como Estética Visual, averiguando sua cinematografia de maneira pormenorizada.

Sendo assim, vamos aprofundar nossas investigações acerca da dinâmica entre estes dois alicerces principais de sua linguagem cinematográfica de maneira isolada, buscando compreender como são desenvolvidos os segmentos individuais de cada uma destas bases, quais são suas funções específicas dentro do processo de estruturação estética geral, como elas são concebidas separadamente e a qual a influência narrativa que elas exercem na transmissão de determinado conceito sócio - reflexivo a ser expresso pela obra. Tal averiguação metódica do manuseio técnico – artístico do diretor, será fundamental no entendimento de suas motivações criativas e de suas ambições narrativas, proporcionando desta maneira, a oportunidade de assimilarmos de modo mais preciso as consequências da utilização desta metodologia singular de expressão cinematográfica.

I. 2. 1. Estética Sensorial

A interação entre o roteiro, a montagem, o desenho de som e a trilha sonora compõe a estética sensorial que permeia os filmes de Kurosawa. O termo sensorial designado aqui nesta nomenclatura, associa-se ao fenômeno de estimulação de catarse através dos sentidos ativados por estas unidades do exercício cinematográfico.

O conceito da escrita de roteiro é o pilar inicial desta construção sensorial – levantado ainda no período de pré-produção do projeto – uma vez que, concentra-se na trama da obra, o tom primordial de suas narrativas, responsável por ditar a espontaneidade e velocidade dos acontecimentos. A etapa de montagem por sua vez, acompanha as coordenadas dramáticas dispostas no enredo, fazendo uma interpretação crítica desta informação e adicionando codificações neste processo, instituindo o ritmo definitivo do filme, além de destacar a iminência de algum evento em particular, através de técnicas de edição típicas de seu repertório. O desenho de som e a trilha sonora designam-se, não apenas e tão somente, como auxiliares neste sobressalto de uma ação destacada, mas sobretudo, como os principais elementos responsáveis por assegurar a efetividade deste fenômeno. E além disto, incutem na narrativa uma aclimação cabal que afeta bruscamente a percepção do espectador na assimilação do enredo.

O equilíbrio na aplicação exata de cada componente deste conjunto de elementos estético – sensoriais no espaço cinemático de suas narrativas, incide diretamente na estruturação central de sua linguagem cinematográfica, sendo assim, considera-se absolutamente necessário o entendimento individual de cada um destes elementos.

Roteiro

No período em que começava a esboçar as suas primeiras inserções no universo cinematográfico através de seu estágio nos estúdios P. C. L. (posteriormente, estúdios Toho), Kurosawa desfrutou da felicidade de poder aproveitar a excelente oportunidade de trabalhar ativamente com Kajiro Yamamoto, um cineasta conhecido pela enorme paciência e preocupação com seus jovens aprendizes, assumindo assim instantaneamente figura de professor para o então iniciante Akira (como já citado na seção I. 1. 1.). Dentre os diversos ensinamentos valiosos que Yamamoto proporcionou a Kurosawa, a noção de que sem um roteiro consistente o exercício fílmico se torna impraticável, talvez seja o primeiro profundamente assimilado e colocado em prática pelo, na altura, aspirante a cineasta, sobre este fato ele próprio explica; “Yama-san disse: ‘Se você quiser realmente se

tornar um diretor de cinema, primeiro escreva roteiros’, eu senti que ele estava certo, então passei a me dedicar de corpo e alma a escrita” (KUROSAWA, 1981:86)

A partir deste esforço por parte Kurosawa suas habilidades de escritor foram gradualmente se tornando mais apuradas, passando com o tempo a adquirir aspectos característicos da própria personalidade do diretor. Como primeiro elemento a se destacar no enredo de um filme do cineasta, está o ritmo de suas narrativas, a cadência com que os eventos se sucedem é regular tal qual o ritmo dos ponteiros de um relógio, de modo a proporcionar uma fluidez espontânea da narrativa, mantendo desta forma o espectador imerso durante todo o processo. Quanto a ativação primordial desta imersão, destacamos o segundo ponto importante de suas tramas, compreendido através da ambientação detalhada que o realizador constrói do meio em que estão situados aqueles personagens, e ainda, que tipo de influências este elemento externo pode exercer na maneira de pensar e agir dos personagens. Porém, ao se excluir o denso desenvolvimento que o diretor submete a estes personagens, a efetividade da farta ambientação não se sustentaria, denotando a essencialidade deste que aparece como terceiro aspecto associados a suas histórias, o desenvolvimento das fraquezas, dos medos e dos anseios de cada indivíduo abordado na narrativa os tornam mais completos, atribuindo assim maior credibilidade as suas ações e contribuindo para sua evolução dentro da trama. E a última característica inerente ao seu método de concepção do enredo, associa-se a sua distinta capacidade de adequação e adaptação narrativa a diversos gêneros, contextos e períodos, que ocorre em consequência de seu processo de absorção, interpretação e, à posteriori, extração do total potencial dramático de cada história que tem contato, acerca do surgimento deste traço característico ele explica:

Eu passei a ler cuidadosamente, me perguntando o que o autor estava tentando dizer e como ele expressava isto. Eu deliberava enquanto lia, e ao mesmo tempo eu mantinha notas sobre as aplicações que me cativavam de algum modo emocionalmente ou que eu considerava importante por alguma razão

(KUROSAWA, 1981:86)

Tendo em vista esta inclinação ao desenvolvimento narrativo a partir de análises, incorporações e contextualizações de enredos já existentes, era natural que a carreira do cineasta fosse pautada majoritariamente nas adaptações em detrimento da construção de tramas essencialmente originais, mesmo Kurosawa dispondo de um exímio talento para

escrita de roteiros. Exemplos da força de suas técnicas narrativas, podem ser apontados em filmes como *Os Sete Samurais* de 1954 (referente ao ritmo), *Cão Danado* de 1949 (representando a ambientação), *Ikiru* de 1952 (concernindo ao desenvolvimento de personagem) e *Homem Mau Dorme Bem* de 1960 (correspondendo a adaptação e adequação ao gênero).

Montagem

A recorrente harmonia observada na estruturação da narrativa dos trabalhos de Kurosawa, manifestada através de uma disposição rigorosa e abalizada das sequências e cenas do filme, é seguramente um dos traços mais aparentes de seu estilo cinematográfico, de modo que esta característica indica a inclinação do diretor a uma preocupação especial com a questão da montagem. Tal inclinação, está associada ao fato do realizador considerar que a etapa da edição de um projeto significa mais do que simplesmente organizar e arranjar os acontecimentos dramáticos de modo coeso, ela implica na significação destes acontecimentos, como ele próprio explica; “A montagem de um filme envolve a aplicação dos toques finais. Além disto, é um processo de dar vida ao trabalho” (KUROSAWA, 1981:87)

Essa percepção natural do realizador referente à importância da montagem foi lapidada através de ensinamentos adquiridos com seu mestre Yamamoto, dentre os quais, um se destaca pela definição do propósito essencial desta etapa da produção, o desprendimento com o material primitivo em prol da coerência do resultado final. Em outras palavras, ele aprendeu que um diretor ao montar seu filme, não pode se apegar a nenhuma cena ou sequência específica, por mais difícil que tenha sido obtê-la no momento da gravação, sobre esta questão ele discorre:

A natureza humana tende a depositar valor nas coisas de maneira proporcionalmente direta a dificuldade que elas apresentaram para serem executadas. No processo de montagem de um filme, essa inclinação natural é a mais perigosa das atitudes. A arte do cinema tem sido chamada de uma arte do tempo, porém tempo utilizado sem propósito não pode ser chamado de nada além de tempo perdido.

(KUROSAWA, 1981:87)

Tendo em vista sua aguçada noção estrutural do objeto fílmico, é possível identificar dois aspectos primordiais que concentram o embasamento de seu estilo de montagem; o primeiro relaciona-se com o ritmo, ou seja, a associação métrica entre a duração média de um plano e a quantidade de cortes na mesma sequência (mantendo-se o padrão nas próximas sequências, estabelecendo assim uma unidade), que estabelecem a velocidade dos fatos a serem desenvolvidos. Em seus filmes a cadência e a fluidez dos cortes, desempenham a função fundamental de manter o espectador engajado no enredo, mantendo o compasso necessário para cada tipo de situação, tal qual uma sinfonia. O outro aspecto intrínseco de seu estilo é a utilização de técnicas peculiares que apareciam assiduamente ao longo de sua carreira, entre elas estão a transição por meio do *chicote* (uma técnica que apesar de já existente, ganha notoriedade ao ser amplamente empregada pelo diretor em seus trabalhos), e o corte na ação, atribuindo urgência aos eventos dramáticos, exprimida por meio de um dinamismo que mantém compenetrado o olhar daquele que assiste, fato que pode ser assimilado facilmente nas cenas de lutas de seus trabalhos.

A sequência do combate final em *Os Sete Samurais* é o símbolo mais contundente da eficiência de seu método catártico de edição, todos os elementos citados acima agindo de maneira ordenada em função de um crescimento dramático exponencial, ativado principalmente, devido ao fato do realizador captar as imagens do filme utilizando mais de uma câmera, possibilitando desta maneira a escolha entre diversas opções de ponto de vista sob um mesmo acontecimento.

Desenho de som e Trilha Sonora

A terceira e última grande característica técnica situada nesta retórica cinematográfica de Kurosawa, expressa-se na perspectiva de sua maneira de lidar com o elemento do som, tendo em vista a imprescindibilidade narrativa que o mesmo confere a este componente de seus filmes, como aponta nesta passagem; “Dependendo de como o som é inserido, as imagens podem atingir o espectador de muitas maneiras diferentes” (Kurosawa, 1981:90)

Esta atenção que o realizador direciona para a unidade sonora, pode ser percebida desde o seu primeiro trabalho como realizador em *Sugata Sanshiro*, 1943, mais pontualmente, na cena do confronto final entre o herói do filme e seu maior oponente, que lutam na planície ao som agudo de ventos cortantes, além de uma potente trilha sonora que despeja acentuada dramaticidade ao conflito.

E como outros tantos aspectos de sua maneira de enxergar e praticar o exercício cinematográfico, este, novamente, foi cativado e estimulado pela figura de seu mestre Yamamoto, o qual instruía o seu então jovem assistente Akira acerca das possibilidades narrativas que um elemento sonoro bem empregado pode implicar no contexto de uma peça audiovisual. O realizador foi convencido na altura pelo seu grande professor que, a força de um filme não está apenas no seu aspecto visual, tampouco somente em seu estado sonoro, mas sim na forma como eles interagem mutuamente; “Minha teoria particular – que a força cinemática deriva dos múltiplos efeitos de som e imagem reunidos – nasceu da experiência com o trabalho de dublagem de Yama – san” (KUROSAWA, 1981:89)

Além desta noção precisa sobre como empregar os efeitos sonoros e as trilhas nos momentos adequados, exaltando o sentimento de alguma ação específica, Kurosawa ao longo de sua carreira passou a exercer um manuseamento mais engenhoso do som, inserindo – o (fosse diegético ou não-diegético) de modo a se contrastar diretamente com a determinada situação vivenciada pelo personagem. Isto é, quando um personagem está passando por algum evento trágico e ao seu redor toca uma música alegre, o sofrimento deste personagem passa a ser exacerbado por este contraste contextual entre meio e indivíduo, um exemplo sintomático deste fenômeno pode ser observado em *Anjo Embriagado* de 1948, que faz uso do ambiente boêmio do qual o personagem de Toshiro Mifune frequenta – com o enfoque para a intermitente música alegre que toca nestes estabelecimentos – para gerar a sensação de desconforto, levando em consideração a incongruência da presença deste que se encontra enfermo e deprimido em um ambiente permeado por alegria (mesmo que possivelmente artificial).

A partir de tais observações conseguimos compreender a dinâmica imbuída que o realizador dispõe no processo de sonorização de seus trabalhos, bem como o peso que ele atribui a esta etapa dentro do universo narrativo do filme.

I. 2. 2 Estética Visual

Imediatamente associada ao estilo do diretor, a estética visual é decerto o traço mais proeminente de seu acervo artístico, concentrada na assiduidade de sua indelével marca visual expressa em cada um dos seus trinta trabalhos, de modo que, o rigor constante observado na concepção da cinematografia em seus filmes exalta a predileção ima-

gética no exercício cinematográfico do artista. Nesta seção examinaremos mais intimamente o comportamento e as manifestações desta unidade elementar na obra do realizador, e a fim de tornarmos essa averiguação mais elucidativa, fragmentaremos a abordagem de sua cinematografia entre três bases conceituais, são elas respectivamente; A perspectiva da iluminação, que irá abordar as relações entre luz e sombra desenvolvidas em seus filmes, associada a prática específica do artista em destacar as nuances finas deste fenômeno, bem como as consequências narrativas que a determinada operação deste aspecto imagético confere ao objeto fílmico, como a título de exemplo podemos citar o auxílio desta ferramenta visual no processo de caracterização do estado emocional de dado personagem, como ocorre em *Rashomon*, 1950. O enfoque quanto ao enquadramento e posicionamento de câmera, no qual se explanará a respeito de padrões e simetrias presente no quadro cinemático do realizador, relativos a um balanceamento composicional intrínseco de cada imagem concebida em seus filmes, e ainda, atentar-se-á recorrência de planos específicos e seus intuitos dentro da esfera narrativa. E por fim, a questão dos movimentos de câmera e dos personagens, que irá se estender sob a compreensão do funcionamento dos fluídos e orquestrados deslocamentos espaciais que ocorrem nas obras do diretor, buscando entender suas técnicas de *mise en scène*, a duração de suas tomadas e a complexidade desta dinâmica influenciando diretamente na cadência do enredo a ser desenvolvido.

Assim, partindo desta subdivisão estrutural de sua cinematografia característica, tencionaremos compreender os fatores que corroboram a potência imagética assimilada instantaneamente nos filmes do realizador.

I. 2. 2. 1 Iluminação: Luz x Sombra e Equilíbrio x Contraste

A primeira distinção da iluminação desempenhada em seus trabalhos relaciona-se com a qualidade da luz, isto é, como a ela se manifesta no quadro cinemático, se é dura, incidindo contrastes profundos nos objetos e personagens, ou se é suave, delineando as superfícies em que é direcionada. A escolha de uma destas luzes em detrimento da outra pode implicar diretamente na atmosfera de uma cena, e ainda, interagir diretamente com o personagem, de modo a potencializar alguma emoção experienciada por ele em determinado contexto. Em *Rashomon*, Kurosawa escolhe juntamente como seu diretor de fo-

tografia e cameraman Kazuo Miyagawa, não por acaso, a utilização massiva da iluminação dura em todas as sequências da floresta, alcançando uma miríade de contrastes que denotam a dubiedade dos personagens situados naquele ambiente. Inclusive a dupla de artistas, a fim de extrapolar a condição superexposta da luz neste filme, apontam diretamente a câmera em direção ao sol, uma técnica que na altura era alvo de diversas ressalvas entre os realizadores, sobre o fato Kurosawa comenta:

E eu tinha que descobrir como utilizar o sol em si. Essa era uma grande preocupação tendo em vista a decisão de se utilizar as luzes e as sombras da floresta como tendência durante todo o filme. A fim de resolver a questão eu determinei que se filmasse diretamente o sol. Atualmente não é algo tão incomum se apontar a câmera direto ao sol, porém na altura que Rashomon estava sendo concebido, este ainda era um dos tabus da cinematografia.

(KUROSAWA, 1981:145)

Figura 1. 2



Fonte: makingoff.org

Uma possível implicação narrativa a se apontar, proveniente do uso desta técnica, é a opressão que os personagens sofrem do meio, o brilho forte dos raios de sol contra os rostos dos mesmos, provoca vulnerabilidade, deixando estes expostos, pressionando-os até um estado limite psicológico, e consequentemente, forçando-os a exporem as facetas mais obscuras de suas psiques. Este comportamento primitivo estimulado pela luz dura do sol e suas sombras contrastadas na floresta, faz com que o personagem de Toshiro Mifune, por exemplo, assuma completamente a condição de predador ao observar sua

presa entre as sombras da vegetação. A efetividade desta técnica é atribuída a competência do diretor de fotografia Kazuo Miyagawa, segundo o próprio cineasta em trecho de sua autobiografia:

A sequência de introdução em particular, a qual guia o espectador entre as luzes e as sombras da floresta até um mundo onde o coração humano se perde, foi verdadeiramente um magnífico trabalho de filmagem. Eu sinto que esta cena, mais tarde elogiada no Festival Internacional de Cinema de Veneza como a primeira ocorrência da câmera entrando no coração da floresta, não foi apenas uma das obras primas de Miyagawa, mas sim uma das maiores obras primas da cinematografia mundial em preto e branco.

(KUROSAWA, 1981:145)

Figura 1.3



Fonte: makingoff.org

A sequência que Kurosawa se refere é a famosa passagem em que o lenhador está caminhando pela floresta quando eventualmente acaba encontrando um corpo sem vida - fato que desencadeará o conflito da trama – e é exatamente no primeiro plano desta sequência que observamos pela primeira vez a câmera sendo apontada deliberadamente para o sol. Nesta primeira inserção, a funcionalidade aparente do enquadramento incomum, é transmitir a sensação de calor e por conseguinte desgaste físico natural, no entanto, a medida que este plano se manifesta em outras oportunidades durante o segmento da passagem, ele vai ganhando novas significações mais profundas, passando a atuar

como catalizador dramático e preparando o espectador para o fato importante que está prestes a acontecer.

Além da qualidade, a outra característica referente a iluminação que podemos apontar compreende-se na escolha do posicionamento e angulação em que os pontos de luz da cena serão dispostos, haja vista que, dependendo da superfície do rosto humano que está sendo iluminada, ou mais importante, deixando de receber luz permanecendo na penumbra, certas sensações podem ser suscitadas neste semblante, como um caráter misterioso do personagem e ou sua introspecção a serem explorados na narrativa. Este posicionamento da luz principal (levando em consideração uma iluminação padrão com três pontos de luz) direcionada para apenas um dos lados do rosto do personagem deixando esta aparência oculta, é um dos signos paradigmáticos da linguagem do gênero noir, este pelo qual Kurosawa percorreu em três oportunidades em sua carreira *Cão danado*, *Homem Mau Dorme Bem* e *Céu e Inferno*.

Figura 1.4



Fonte: makingoff.org

Destacando *Homem Mau Dorme Bem*, somos capazes de perceber que as nuances deste tipo de iluminação se mostram excepcionalmente incisivas, fazendo com que o teor sombrio do enredo que envolve, vingança, injustiças e fraudes seja tonificado, algo que pode ser claramente detectado em sequências como a que o personagem de Mifune persegue e “sequestra” um dos funcionários da empresa que ele busca se vingar, provocando e confundindo o homem dentro de seu carro, fazendo com que ele pense estar louco ao

ser confrontado com uma pessoa que ele julgara estar morta mas que se encontra também dentro do veículo.

I. 2. 2. 2 Enquadramento: Formas e Simetrias

A construção visual nos filmes de Kurosawa baseia-se na predominância de unidades regulares e simétricas, de maneira que seu procedimento composicional é embasado em um conjunto de ordens harmônicas espaciais que regem o posicionamento dos objetos e personagens dentro do quadro cinemático. Esta regência provoca uma sobriedade nas imagens que se dispõem de modo equilibrado e minucioso, remetendo ao absoluto controle estético que o realizador detém de sua obra. Dentro deste complexo de regras consonantes existem diversas variações de composição dependendo da quantidade de elementos a serem encaixados no enquadramento e da intenção dramática que o realizador anseia alcançar em determinada cena, entre as suas utilizações mais recorrentes está o “balanço organizacional” entre dois elementos, que implicará em posicioná-los de forma a se equivalerem dentro do quadro, ou seja, os dois em lados opostos divididos por uma linha imaginária situada exatamente no centro do enquadramento.

Figura 1.5



Fonte: makingoff.org

A partir desta concepção imagética de Kurosawa podemos observar suas implicações em trabalhos como *Trono Manchado de Sangue* de 1957, que manifesta estes preceitos visuais logo em sua sequência de abertura em que o mensageiro do Forte 1 chega desesperadamente ao castelo a fim de transmitir as informações acerca da situação que se encontra este posto de combate – as quais não são favoráveis devido a investida de tropas inimigas. Do primeiro plano do mensageiro até o enquadramento em que o Senhor do

Castelo do Norte é informado da aproximação do segundo mensageiro proveniente do Forte 2, Kurosawa apresenta oito variações de enquadramentos, as quais possuem variadas formas de composição, mas que simultaneamente representam um padrão simétrico irrepreensível. E em uma passagem em particular somos capazes de perceber o denominado “balanço organizacional” citado a cima no texto, a cena mostra os generais Washizu (Toshiro Mifune) e Mikki (Minoru Chiaki) conversando sobre o encontro que tiveram com espectro na floresta e suas premonições desconcertantes, ambos estão sentados e cada um situa-se em uma extremidade do quadro, enquanto no meio da imagem (ao fundo) podemos observar o Castelo do Norte separando-os, a proporcionalidade exímia detectada nesta cena sintetiza adequadamente a teor composicional do filme como um todo, sobre este momento específico o teórico Noel Burch comenta:

Este plano é também uma instância marcante de uma estratégia ‘geométrica’ que determina o imaginário da maior parte do filme: uma rigorosa simetria na composição dos planos associada por vezes a uma simetria temporal.

(BURCH, 1979:313)

Figura 1.6



Fonte: makingoff.org

Quando Burch comenta sobre a estratégia geométrica que permeia a formulação composicional da cinematografia de Trono Manchado de Sangue, ele sugere que esta consistência na noção de disposição espacial e coerência com a linguagem proposta suscita na narrativa uma organização simétrica intrínseca.

Se estendermos a percepção da condução narrativa desempenhada por esta estratégia geométrica narrativa à outras produções do cineasta, somos capazes de observar em *Yojimbo*, 1961 por exemplo, uma variação desta diretriz estética observada no filme anterior, que agora aparece na forma de linhas horizontais, de modo a preencher os espaços do quadro fazendo com que a disposição dos componentes imagéticos obedeça este padrão geométrico.

Figura 1.7



Fonte: makingoff.org

Donald Richie salienta as implicações da materialização deste método na experiência contemplativa do espectador:

Um dos resultados é uma geometria uniforme que submete o olhar a contínuos ângulos retos. E o fato disto não resultar em uma sensação de rigidez é devido a extrema perícia evidenciada na concepção de diversas composições – dentre as mais esmeradas que Kurosawa já criara.

(RICHE, 1970:153)

Ao ressaltar a possível rigidez que a uniformidade deste padrão pode insuflar na assimilação desta metodologia, o pesquisador salienta que a versatilidade e a criatividade no exercício do arranjo da composição suavizam o processo, tornando o comportamento deste artifício natural. Os resultados mais emblemáticos desse conceito de simetria definida por linhas horizontais, possivelmente estão nas sequências de enfrentamentos do

filme, nas quais os integrantes dos bandos de ambas as facções que controlam a cidade, se projetam sempre exatamente um ao lado do outro à medida que surgem no quadro, mantendo assim a ordenação plana que fomenta a criação desta linha imaginária horizontal.

Figura 1.8



Fonte: makingoff.org

Analisando os procedimentos padronizados do segmento da cinematografia de Kurosawa, pode-se compreender a importância dos conceitos de simetria e geometria que norteiam as diretrizes da construção de suas imagens, destacando-se não apenas e tão somente como um recurso estético referente a uma beleza harmônica a ser alcançada, mas atuando como reguladores dos padrões dramáticos a serem desenvolvidos em seus trabalhos, de maneira que se torna impossível dissociar os elementos narrativos dos visuais.

I. 2. 2. 3. Movimento: Câmera x Ator ou Mise en Scène

O movimento é algo inerente na cinematografia dos trabalhos de Kurosawa, suas imagens estão em constante deslocamento, seja esse regimento compreendido na dinamicidade dos elementos individuais, coletivos e climáticos atuantes no quadro cinemático, ou mesmo, na forma de locomoções da própria câmera no acompanhamento da ação dramática desenvolvida em determinada sequência. Esta constante movimentação influi

certo compasso natural à narrativa, uma pulsação quase orgânica que envolve completamente a atenção do espectador, conferindo uma sensação de urgência a cada cena. Podemos destacar como fator determinante sobre a construção deste irrepreensível trabalho de mise en scene do diretor, a duração – recorrentemente – alongada de suas tomadas, que lhe proporciona a conjuntura ideal para a concepção de diversos enquadramentos distintos incorporadas em apenas um único plano longo. No seguimento da evolução desta extensa tomada nota-se a predominância de uma lógica progressiva de desenvolvimento cíclico, na qual a câmera acompanha os diferentes estágios da ação ocorrendo em ordem sistemática até chegar em seu ponto final, este que por sua vez dará início ao próximo arranjo imagético subsequente e assim por diante.

A predominância deste mecanismo cinético-narrativo e seu efeito catalizador pode ser percebida por toda obra a obra do cineasta, de tal modo que, até mesmo em trabalhos considerados mais inexpressivos (inclusive pelo próprio realizador) como Sanjuro de 1962, esta aplicação está presente. Na cena em que Muroto (personagem de Tatsuya Nakadai) traz ao Superintendente a notícia do fracasso da emboscada que armaram para os conspiradores, observamos a variação entre seis enquadramentos completamente diferentes ao longo de um minuto da tomada, no qual o realizador combina harmonicamente a locomoção dos atores com o deslocamento da câmera, tanto na escala vertical como na horizontal.

Figura 1. 9



Fonte makingoff.org

Figura 1. 10



Fonte makingoff.org

Figura 1. 11



Fonte: makingoff.org

Figura 1. 12



Fonte: makingoff.org

Figura 1. 13



Fonte: makingoff.org

Figura 1.14



Fonte: makingoff.org

Figura 1. 15



Fonte: makingoff.org

Devido ao teor dramático do momento – tendo em vista que a passagem se encontra exatamente no ponto central da trama – a cena demandava precipitação espacial, de forma que este desenvolvimento técnico é desempenhado com um propósito, uma finalidade narrativa que resulta no alcance preciso da sensação de impaciência que deveria ser exprimida na sequência.

Outra característica de seu manuseamento da movimentação cinemática associa-se com a categoria de lentes prediletas do realizador. As lentes teleobjetivas utilizadas em grande parte de seu exercício cinematográfico, prospectam uma sensação mais acentuada do movimento dentro do quadro, haja visto sua potência focal convergente, sobre as interferências causadas pela incorporação destas lentes nos filmes do cineasta, o pesquisador Stephen Price comenta em seu livro *The Warrior's Camera*:

Outra consequência do uso de lentes teleobjetivas na obra de Kurosawa é a intensificação de características lineares de composição e movimento. Estes que já caracterizavam seu trabalho desde Sugata Sanhiro, porém as lentes teleobjetivas criam uma intensificação desde efeito. Kurosawa organiza o movimento a fim de produzir uma relação dialética com os efeitos das lentes. Ele atenua e molda os efeitos de compressão do espaço das lentes usando padrões de movimento para sugerir múltiplos preenchimentos do espaço

(PRICE, 1999: 173)

Esta compreensão do espaço citada pelo autor que potencializa o efeito de gestos e precipitações exercidas pelos personagens, é incorporada a linguagem cinética do cineasta e explorada a seu favor, manifestada na forma de seus arranjos rítmicos de deslocamento espacial com intuitos pré-definidos.

Figura Kagemusha, batalha

A progressão deste recurso cinético está atrelada de maneira tão íntima a linguagem estética do realizador, que mesmo quando estas lentes teleobjetivas não são empregadas, o efeito é obtido de maneira semelhante denotando a naturalidade desta metodologia, Price explica:

Essa organização de linhas convergentes de movimentação é típica de Kurosawa e ocorre ao longo de seus filmes. Ele frequentemente define planos de movimentos perpendiculares um ao outro (...) Em *Anjo Embriagado*, quando Sanada e Matsunaga caminham pela cidade, eles avançam prontamente em direção a câmera ao passo que uma multidão de pessoas atravessam rapidamente o quadro no plano de fundo, perpendicular ao plano da caminhada dos dois personagens. Este plano não possui a perspectiva da teleobjetiva, porém ilustra o quão básica essa coreografia de movimentos é para o cinema de Kurosawa

(PRICE, 1999:174)

A passagem destacada ilustra a lógica que obedece ao desenvolvimento do deslocamento espacial nos filmes de Kurosawa, na qual o próprio ambiente que circunda os personagens – desempenhado na condição de multidão – se locomove de modo constante, provocando assim um enfoque natural aos objetos principais de atuação no quadro que são o médico e seu jovem paciente gângster.

Figura 1. 16



Fonte: makingoff.org

Considerando-se inevitabilidade da associação do movimento ao arcabouço estético-narrativo do cineasta, podemos compreender que o dinamismo de suas imagens desenvolve grande atuação no processo de construção conceitual de seu visionamento artístico-argumentativo.

Capítulo II

Formação Artística de Akira Kurosawa

Após revisarmos e por conseguinte nos familiarizarmos individualmente – destacando os aspectos mais relevantes para esta pesquisa – com cada um dos trinta trabalhos desenvolvidos pelo realizador, investigamos as características mais proeminentes de seu estilo cinematográfico, que em conjunto representam a retórica narrativa-estética de seus filmes enfatizando que dentre estes elementos técnicos primordiais o componente imagético indubitavelmente concentra o maior destaque, sendo o aspecto preponderante no concatenamento desta estética. Agora no segmento da averiguação de seu imaginário criativo aplicado ao exercício cinematográfico – com enfoque no seu modo particular de compreender e arranjar os espectros visuais no quadro cinemático – neste capítulo investigaremos a origem de suas inclinações artísticas e, sobretudo, evidentemente, de suas predileções para com a operação do elemento imagético.

Buscaremos apontar as principais forças de influência que aturam e contribuíram para a sua formação artística na primeira parte desta seção da pesquisa divididas entre; Influências internas, que se observam desde a presença da chamada estética tradicional japonesa na concepção de componentes elementares de seu acervo técnico-linguístico, passando pelo impacto dos filmes desenvolvidos por cineastas conterrâneos que o inspiraram de alguma forma, até chegarmos finalmente na figura de Kajiro Yamamoto seu principal mentor, o qual guiou Kurosawa em suas primeiras incursões no processo de elaboração de suas técnicas direcionadas a arte da direção cinematográfica. E Influência externas partindo de sua exposição recorrente a cultura ocidental estimulada pela família, que fundamenta seu gosto natural pelas expressões artísticas estrangeiras, sobretudo nos campos da literatura e artes plásticas representadas pela pintura – não excluindo naturalmente os filmes estrangeiros desta averiguação de influências, de forma a analisar mais especificadamente o impacto do gênero western na sua obra e a importância do cineasta norte-americano John Ford neste segmento – e por fim, explanaremos acerca do efeito pós-guerra (associado a ocupação norte-americana no Japão de 1945 até 1952) na temática e na forma estética de seus filmes no começo da carreira.

Na segunda parte do capítulo nos atentaremos as manifestações inatas de sua destreza artística, buscando compreender de que forma sua sensibilidade natural foi assimilada, estimulada e lapidada durante os seus anos de formação, abordando inicialmente a

questão de seu fascínio pela arte da pintura e a intensão de se tornar um pintor profissional.

Haja visto a necessidade de se compreender detalhadamente as condições que proporcionaram a construção do estilo cinematográfico de Akira Kurosawa, com a finalidade de se identificar as possíveis intenções do realizador na concepção particular de organização de suas imagens, faz-se essencial o levantamento de todo processo de formação do diretor nesta seção da pesquisa.

II.1 Influências Internas e Influências Externas

A construção de um estilo artístico, compreendido pela capacidade de se imprimir uma identidade de maneira natural no exercício de criação, demanda não apenas e tão somente de habilidades e percepções acuradas – ou facilidade para desempenhar determinada modalidade artística – congêntas do autor, como necessita também de uma miríade de referências oriundas de diversas áreas das artes e do conhecimento, situadas em figuras representativas para o artista. Apenas depois de coletado e organizado este apanhado referencial, o autor começa a compreender, elaborar e direcionar seus próprios conceitos de linguagem e estilo.

No caso de Kurosawa, o papel de suas referências foi, além de essencial, determinante para o desenvolvimento de seu estilo, levando-se em consideração sua erudição nas mais diversas formas de arte.

Investigando inicialmente suas influências provenientes de um âmbito interno, isto é, referentes a extensa cultura japonesa de modo geral e aos artistas japoneses que o marcaram de alguma maneira, tencionamos apurar os vestígios e a dimensão destes impactos presentes no trabalho do diretor, destacando a incorporação de técnicas cinematográficas e metodologias de direção utilizadas por seus antecessores, bem como a assimilação – e posteriormente adaptação a sua forma de enxergar o objeto fílmico – de linguagens específicas do cinema nipônico. Para tanto, investigaremos as origens do notório senso de disposição espacial acurado japonês, faremos um levantamento dos seus diretores nacionais favoritos e averiguaremos as condições que se deram essas relações de influxo.

Para o estudo das influências adquiridas a partir de um panorama internacional, pautaremos nossa investigação na questão de Akira Kurosawa ser associado por vezes a condição de “o diretor japonês mais ocidental”, a partir deste fato, buscaremos compreender o motivo da atribuição examinando as obras e artistas ocidentais que o cineasta

consumiu durante sua juventude, as quais contribuíram para esta associação feita ao cinema. Outro tópico a ser investigado ainda no âmbito de forças externas a sua nação influenciando na estruturação de sua linguagem cinematográfica, é o do período da ocupação americana em solo japonês no pós-guerra.

A partir do entendimento destas influências na formação artística de Kurosawa, seremos capazes de obter indicações mais precisas de seu método cinematográfico.

II.1.1 Influência Interna: Ode à Tradição da Estética Japonesa

Ao se ponderar acerca da notória estética autenticamente japonesa, imediatamente remetemos nosso imaginário a características que associamos a estrutura base desta compreensão visual-espacial nipônica, entre elas podemos citar; a harmonia das linhas e traços, o rigor da disposição dos elementos, o minimalismo da composição entre outros. No entanto, em um nível de observação mais apurado, percebemos que a noção estética japonesa é fundamentada na realidade por aspectos menos evidentes e perceptíveis do que os citados acima, forças de unidade fundamentais para ativação desta aura artística oriental que atuam de forma discreta e orgânica, detectas por exemplo em sua relação particular com as sombras e penumbra. Em seu famoso ensaio *O Elogio da Sombra* – sobre o olhar japonês exatamente para esta questão da predileção pela ausência de luz – o autor Junichiro Tanizaki explica a distinção encontrada nas concepções artísticas japonesas em comparação com as concepções ocidentais:

Veja-se, por exemplo, o caso do nosso cinema: diferente tanto do americano como do francês ou do alemão pelos jogos de sombra, pelo valor dos contrastes. Assim, independente da encenação ou dos assuntos tratados, a originalidade do gênio nacional revela-se já na mais simples fotografia.

(TANIZAKI, 1933:18)

Ao comentar a singularidade cinematográfica japonesa logo destacada no aspecto visual da fotografia, Tanizaki enfatiza a compreensão prática do distinto estilo nipônico, categorizada como algo intrínseco ao exercício artístico cultural do Japão. Incrustada na elaboração formal de seus objetos de arte, esta noção se manifesta naturalmente no processo, um fenômeno que se dá através da particular percepção oriental ao se conceituar e

atribuir valores estéticos a aspectos inusitados, enxergando a escuridão e o contraste da luz por exemplo, como atributos essenciais para efetivação do efeito estético ideal.

Figura 2.1



Fonte: makingoff.org

O escritor explana sobre a relativização do conceito de beleza ao comparar abordagens conceituais ocidentais e orientais:

Alguns poderão dizer que a beleza enganadora criada pela penumbra não é a beleza autêntica. Todavia, e tal como o dizia atrás, nós os Orientais criamos beleza ao fazermos nascer sombras em locais por si mesmo insignificantes (...) creio que o belo não é uma substância em si, mas apenas um desenho de sombras, um jogo de claro-escuro produzido pela justaposição de diversas substâncias.

(TANIZAKI, 1933:11)

A ideia de justaposição de diversas substâncias para se chegar no resultado estético intentado de que fala o autor, é o fator determinante para se compreender o comportamento da criação artística japonesa. De modo que este conceito de agrupamento de elementos naturais, integrados espontaneamente ao segmento da elaboração estética, simboliza categoricamente o traço da resignação oriental atuando diretamente na estruturação e organização dos signos visuais. Ao analisar este fator de identidade conceitual de um ponto de vista ocidental, Donald Richie observa:

A forma mais elevada de aceitação do natural, a qual o Japão compartilha com toda Ásia, é também resultado da propensão japonesa à assimilação. A arte do bonsai, a criação e cultivo de miniaturas de árvores, a expertise natural do paisagismo japonês; a estrutura da arquitetura japonesa aberta e visível – todos estes elementos denotam uma harmonia com a natureza que intriga o ocidente há tempos.

(RICHIE 1961: XXII)

A relação harmoniosa e de respeito que o oriental nutre com os elementos da natureza, bem como a capacidade de assimilação japonesa destacadas pelo autor, são indícios consistentes de sua naturalidade associativa incorporada ao plano estético, algo que corrobora exatamente o que Tanizaki apontava em seu estudo. Ao aceitar e agregar expressões naturais como a penumbra em suas composições, o artista japonês perpetua um método que está atrelado diretamente a filosofia e a cultura da nação, caracterizando desta maneira o olhar estético nipônico. Este conceito está tão profundamente arraigado no inconsciente criativo japonês que pode ser percebido nas mais distintas esferas sócio-culturais do país, como destaca Richie:

O que torna o cinema japonês único é a sua forma, a maneira com que a narrativa é contada, o ângulo pelo qual ela é observada. Essa perspectiva explica a característica que nós reconhecemos como genuinamente japonesa. Nós enxergamos isto na pintura e na literatura do país, e nós podemos identifica-la até mesmo no idioma e nas vidas das pessoas.

(RICHIE, 1961: XX)

Partindo desta abordagem formal, a primeira geração emblemática de diretores do cinema japonês surgida no início década 1930 – com destaque para nomes como os de Masahiro Makino, Yasujiro Ozu, Mikio Naruse e Kenji Mizoguchi – foram responsáveis por otimizar sua funcionalidade fazendo com que o cinema do país atingisse patamares artísticos mais significativos, propagando desta maneira as concepções estéticas tradicionais nipônicas adaptando-as em uma escala cinemática – ajustadas com as lógicas de continuidade instituídas pelo cinema de Hollywood dos anos de 1920, que regiam a prática cinematográfica internacional.

Após essa etapa de assimilação e reprodução dos ideais imagéticos a linguagem cinematográfica, os cineastas na altura experimentavam diferentes formas de se relacionar com estes preceitos, sobretudo na maneira de se organizar as sequências narrativas-visuais de uma cena, sendo que, cada um dos principais expoentes do período detinha sua metodologia específica de construir suas narrativas. David Bordwell explica em *Figuras Traçadas na Luz*, que três vertentes estilísticas se popularizaram na época; o estilo caligráfico, presente no gênero da chanbara (ou filmes de samurai) que concentrava a narrativa na velocidade das imagens conferindo um frenesi às lutas de espadas retratadas em seus enredos, a decupagem feita pela técnica “brick by brick” no qual a cena é “quebrada” em diversos planos aproximados com o intuito de amenizar o ritmo da narrativa, e finalmente, o estilo pictórico, aquele que mais se aproxima da maneira com que Akira Kurosawa posteriormente iria praticar em seus trabalhos. Sobre esta tendência estética-narrativa Bordwell disserta:

Um terceiro estilo preconiza tomadas distantes, composições meticulosas e movimentos de câmera fluídos. Signo de prestígio no final dos anos 1930, esse sistema de representação pictórica foi consolidado por Mizoguchi.

(BORDWELL, 2008: 122)

Figura 2.2



Fonte: makigoff.org

Ao nos atentarmos aos apontamentos levantados na seção I. 2. 2 desta pesquisa, na qual são analisados as características primordiais da estética visual de Kurosawa, bem como seus procedimentos de ordem técnica para alcançar tal unidade imagética, perceberemos que estas são análogas as quais Bordwell descreve ao caracterizar o estilo de representação pictórica desempenhado por Mizoguchi no final da década de 1930 – principalmente no que tange aos fatores de enquadramento e movimentos de câmera – o que remete a dedução do enorme impacto que a linguagem cinemática de Mizoguchi exerceu na construção e consolidação da própria estética de Kurosawa.

Entretanto, o fato deste impacto não ter se restringido somente ao cinema de Akira – outros diretores da mesma geração de Kurosawa também apresentam estas similaridades estéticas no exercício de suas narrativas, são os casos de Masaki Kobayashi, Kon Ichikawa e Kaneto Shindo – é devido ao extremo sucesso do requinte estilístico que esta metodologia obteve na altura, uma vez que, o cinema japonês de modo geral passou a ser associado a esta prática estética-narrativa.

Figura de um filme Kobayashi

Salientando a relevância de Kenji Mizoguchi neste fenômeno, Bordwell explica:

A tendência pictórica, como veremos em Mizoguchi, permitiu ao diretor desenvolver estratégias de encenação extremamente delicadas. De maneira geral, o impulso decorativo para estilizar o enquadramento, para estetizar mesmo as cenas mais corriqueiras com floreios efêmeros, permaneceu a marca distintiva do cinema japonês.

(BORDWELL, 2008: 122)

Entretanto, os maiores fatores de estímulos provenientes de um contexto cinematográfico local observados na obra de Kurosawa, indubitavelmente encontram-se no período em que o realizador inicia seus primeiros passos no universo cinematográfico, trabalhando como assistente de direção nos estúdios P.C.L. Na altura, o estúdio recém-formado, detinha uma moderna filosofia de formação de diretores, apostando no ímpeto de jovens talentos emergentes, proporcionando-os as melhores condições de prática para seus aprendizes. Ainda nesta lógica progressiva, observa-se que até mesmo os diretores consolidados da empresa, detinham um perfil arrojado e jovial. Fato que gerou imediata empatia por parte do jovem aprendiz Kurosawa, que encontrou naqueles talentosos cineastas, figuras exímias de inspiração e conhecimento, sobre este fato o diretor disserta:

Haviam alguns diretores, mas a maioria deles eram progressistas e vigorosos. Yamamoto Kajiro, Naruse Mikio, Kimura Sotoji, Fushimizu Shu – destes homens que eram jovens e não tinham aquele odor de estrelismo sobre eles. Seus filmes, também, divergiam dos filmes japoneses que havia assistido até então.

(KUROSAWA, 1981: 80)

Como já salientado anteriormente nesta pesquisa, dentre os diretores que Kurosawa cita no trecho acima, Yamamoto foi sem dúvidas o seu maior mentor. Instruindo-o com ensinamentos importante, conferindo-lhe responsabilidade e o estimulando a desenvolver aprimoramentos essenciais para a concepção de seu próprio entendimento cinematográfico, como a escrita de roteiros, a montagem e a trilha sonora. A relação entre os dois foi tão próspera que durante o espaço de tempo que Kurosawa desempenhou a função de assistente de direção dos estúdios P.C.L., ele trabalhou apenas quatro vezes com outros diretores, dentre elas, possivelmente a mais marcante, foi experiência de assistir outro grande expoente do cinema japonês Mikio Naruse, sobre o ocorrido Kurosawa comenta explicando seu entendimento acerca das criativas técnicas narrativas do diretor:

Eu fui seu assistente em um filme perdido chamado Nadare (Avalanche, 1938) (...) O método de Naruse consistia em estruturar um plano curto em cima de outro, porém quando você os observava costurados na versão final do filme eles davam a impressão de uma única tomada longa. O ritmo é tão magnífico que as emendas se tornam invisíveis.

(KUROSAWA, 1981: 93)

Evocando uma tradição estética cultural desenvolvida e popularizada no período de consolidação cinemática de seu país, Kurosawa apresenta em sua obra grandes traços de referências nacionais que reiteram este apreço pela harmonia imagética, potencializadas à partir de experiências profissionais obtidas através de aprendizados valiosos com grandes mestres como Naruse e Yamamoto, em seus anos de formação como assistente de direção nos estúdios P.C.L.

II.1.2 Influências Externas: A Arte Ocidental no Cinema de Kurosawa

Apesar de Akira Kurosawa incorporar e perpetuar certas tendências estilísticas e manifestações da arte tradicional japonesa em seu trabalho – como as referências ao teatro

Nô em Trono Manchado de Sangue, presentes na maquiagem e nas vestimentas dos atores, bem como na movimentação e disposição dos mesmos dentro do espaço cinemático, além da música utilizada na trilha sonora do filme, que remete a esta expressão clássica teatral – e mais diretamente, apresentar algumas das características estéticas mais marcantes utilizadas pelos realizadores do cinema clássico japonês – a exemplo do estilo pictórico popularizado por Mizoguchi, como destacado no tópico anterior – o cineasta é frequentemente associado, inclusive por seus próprios conterrâneos, a condição de “diretor japonês mais ocidental” ou “o menos japonês de todos os diretores”. Tal nomenclatura pode soar um tanto descomedida, haja vista os indícios referenciais observados acima, no entanto, estas marcas indiciais nacionais passam a serem eclipsadas ao se examinar suas massivas tendências à utilização de linguagens cinemáticas de diversas escolas ao redor do mundo, sobretudo as escolas europeias de França, Alemanha, Itália e Rússia, e fora do eixo eurocêntrico, evidentemente, a americana. Ao deliberar acerca desta transgressão identitária e propensão do realizador a se valer da difusão de discursos e estéticas cinemáticas diversas e distintas, integradas com o intuito de alcançar seu próprio estilo, Donald Richie elucidada:

(...) ele buscou e encontrou originalidade, e seus filmes como um todo constituem uma imponente realização experimental. Por esta razão, o japonês frequentemente o designa como “o menos japonês” dos diretores e a descrição é apta. (...) Completamente desinteressado no sistema padrão de cinema, ele ultrapassou os limites estabelecidos de linguagem cinemática que o japonês conhecia, e com isso os ampliou consideravelmente.

(RICHIE 1961: 198)

O pesquisador defende que a causa desta associação do diretor a uma falta de identidade nacional por parte dos japoneses, provém exatamente da necessidade que o mesmo detém em buscar uma singularidade pautada na profusão de conceitos, na forma como o cineasta subverte metodologias e estilos esperados para um diretor japonês. Contudo, Richie salienta que devido a esta investida do realizador em alargar seus próprios horizontes cinemáticos, ele acaba também por estender de forma indireta os padrões do cinema japonês, provocando desta maneira um importante fenômeno de quebra de paradigmas artístico-linguísticos:

(...) a obra de Kurosawa representa uma ruptura da tradição do cinema japonês. Ele sempre se recusou a fazer o tipo de filmes esperado. Ele tem constantemente confundido críticos e, por vezes, audiências por esta sua continua negação a aceitar a filosofia do filme japonês; ele é firmemente contra a própria tradição por si só.

(RICHIE, 1961: 197/198)

A predileção inata do realizador em rejeitar modelos pré-estabelecidos, sua renúncia a tradição e propagação de concepção artísticas das quais não compactuava, provocaram uma ressignificação do entendimento cinemático no Japão como um todo – tendo em vista o surgimento da nova geração de cineastas (Ichikawa, Shindo, Kobayashi) que detinham formas contrastantes de enxergarem o objeto fílmico daqueles que definiram a linguagem cinemática japonesa durante as primeiras décadas do século XX (Mizoguchi, Ozu, Makino, Naruse). Contudo, o caráter de assimilação destacado no processo criativo de Kurosawa, não se restringe apenas ao método do realizador, podendo ser percebido como um traço inerente a construção do próprio cinema japonês de modo geral, como explica Richie nesta passagem:

Pode se pensar então que os filmes de outros países têm exercido uma influência decisiva, o mesmo ocorrido se observa na França ou América, países os quais tiveram tradições cinemáticas ecléticas. Há qualquer influência estrangeira em algum nível. O filme de “ação” japonês, particularmente os filmes de gângster, foram muito influenciados pelos americanos, como de certo todos os filmes de gangues pelo mundo também foram.

(RICHIE, 1961: XXI)

Ao refletir sobre este acontecimento, pode-se chegar a dedução de que é extremamente raro identificar alguma escola de cinematografia profícua, e ou, dado movimento expressivo dentro da história do cinema, que não carregue de alguma forma elementos extraídos de linguagens cinemáticas estrangeiras. Todavia, a particularidade deste processo de assimilação destacado pelo pesquisador que – diferentemente do americano e do francês – não apenas absorve e incorpora uma configuração externa ao seu cinema, mas a ressignifica por completa, contextualizando-a para uma realidade nacional, gerando assim um novo produto artístico genuinamente japonês;

O japonês é incapaz de se relacionar com qualquer coisa sem que cedo ou tarde nacionalize isto – ou melhor, o peculiar gênio japonês é de natureza assimilativa e de incorporação. Qualquer influência no Japão, seja isso gagaku ou rock’n’roll, é assimilado, digerido, e transformado em alguma coisa rica, por vezes estranha, mas sempre japonesa.

(RICHIE, 1961: XXII)

Esta capacidade assimilativa japonesa proporcionou um grande enriquecimento técnico e narrativo do cinema no país logo em seu período de experimentação inicial, algo que reverberou para os anos seguintes, provocando o aparecimento de figuras expressivas que alinhavam os conceitos estrangeiros com as noções tradicionais nipônicas. Além deste quesito assimilativo intrínseco da condição comportamental japonesa, é possível atribuir a presença de manifestações identitárias ocidentais no cinema do Japão, ao processo de reconstrução do país após o Grande Sismo de Kanto em 1923, o qual foi idealizado de modo a se equiparar com as concepções ocidentais de urbanização e desenvolvimento. Porém, indubitavelmente, esta abertura aos padrões do ocidente não se restringiria apenas a uma esfera política, ao passo que a mesma se estendeu rapidamente ao âmbito social, até alcançar finalmente o campo da produção cultural do país, sendo o cinema um dos elementos particularmente afetados por esta “reforma de reestruturação nacional”, Bordwell fala sobre este fato:

A modernização do cinema japonês foi acelerada por um terremoto que demoliu grandes segmentos de Tóquio em 1923. Era imperativo reconstruir o Japão numa escala condizente com o esplendor metropolitano ocidental. As cidades maiores começaram a exibir arranha-céus, cafés, histórias em quadrinho, jazz, melindrosas e outros signos de sofisticação urbana.

(BORDWELL, 2008: 121)

A inserção destes denominados signos de sofisticação urbana no país na década de 1920, permitiu que a geração de Kurosawa crescesse com um acentuado contato com a produção cultural do ocidente, algo que seus antecessores não experienciaram. Em sua adolescência e juventude - por influência de seu irmão mais velho Heigo, que mais tarde viria a ser o seu principal elo de ligação com o cinema - consumia variadas formas de expressões artísticas estrangeiras e admirava imensamente artistas ocidentais como os pintores Vincent van Gogh e Paul Cézanne, os escritores Fiódor Dostoiévsky e

William Shakespeare, e em uma escala de referência cinematográfica podemos citar diversos exemplos que cativavam a atenção do jovem Akira, entre eles estão F. W. Murnau, Serguei Eisenstein, Jean Renoir, D. W. Griffith, Charles Chaplin, Frank Capra, e em especial, realizadores especializados em filmes de faroeste – gênero cinematográfico que o autor mais admirava, como o próprio comentou em diversas oportunidades durante sua vida – entre os quais estão William S. Hart e John Ford, este último sendo possivelmente a maior figura de inspiração cinematográfica para Kurosawa. Sobre a relação profunda que o cineasta nutria com os filmes contextualizados no velho oeste americano, o escritor Stephen Prince cita em seu livro *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa*, um apontamento pertinente de Joseph Anderson sobre o fato:

Escrevendo sobre o filme americano *O Sete Magníficos*, Joseph Anderson observa que esta dívida propriamente reconhecida por Kurosawa para com o Western americano, particularmente o de John Ford, o ajudou a determinar a forma de *Os Sete Samurais*. Esta influência estrangeira tem o norteador. Anderson ainda completa que ‘sem o cinema americano, não existiria Kurosawa.

(PRICE, 1990: 14)

Kurosawa nunca escondeu sua imensa devoção pelo cinema desempenhado por Ford, pelo contrário, sempre que pôde fez questão de enaltecer sua importância não apenas para sua formação cinematográfica, mas para a história do cinema como um todo. Ecos estrondosos dessa influência preponderante, podem ser observados em diversos aspectos da obra do cineasta japonês, como o notável rigor simétrico e geométrico utilizado nas suas composições fotográficas, um traço que remete de imediato à cinematografia fordiana.

Figura 2. 3



Fonte: makingoff.org

Ainda em seu livro *The Warrior's Camera*, Price nos apresenta outras características tipicamente fordianas presentes nos filmes de Kurosawa, observadas através da comparação do cinema dos dois cineastas efetuadas por quatro diferentes pesquisadores:

Charles Higham sugere que Kurosawa aprendeu ‘sua capacidade de gerir grandes escalas de ações a partir das complexas locações de filmagem de Ford’. Tom Milne achou que os valores de redenção de *Dersu Uzala* provinham de qualidades fordianas (...) John Pym achou que as imagens de *Kagemusha* foram ‘pictoriamente derivadas da reverência de Kurosawa por Ford’. John Gillet sugere que a composição dos guerreiros de *Kagemusha* atravessando o plano ‘não foram somente lindas e excitantes mas parecem forjar ainda outro link entre o quadro de paisagem de Kurosawa e Ford’.

(PRICE, 1990: 13)

Figura 2. 4



Fonte: makingoff.org

Figura 2. 5



Fonte: makingoff.org

Outro grande impacto de ordem estrangeira na filmografia de Kurosawa associa-se ao período da ocupação norte americana no Japão pós - segunda guerra mundial. Se no começo da década de 1920 signos ianques já circulavam na sociedade japonesa, na altura da ocupação (1945 – 1952), o país sofre uma avalanche cultural massiva, a qual provoca uma severa crise identitária no povo japonês em diferentes escalas. Akira por sua vez, sente os efeitos e consequências da imposição ideológica americana diretamente em seu trabalho ao ter seu filme *Os Homens que Pisaram na Cauda do Tigre* barrado pelos novos censores americanos, estes que acusavam a produção de enaltecer em demasia valores do antigo império nipônico, atrasaram em sete anos o lançamento da obra, que apesar de ter sido finalizado em 1945 estreou apenas 1952.

Reflexos desta ocupação cultural, estão presentes também no próprio universo de seus primeiros filmes realizados após da derrota japonesa no combate internacional, em menores proporções em *Juventude Sem Arrependimento* de 1946 e *Um Domingo Maravilhoso* de 1947, e com grande intensidade em *O Anjo Embriagado* de 1948, completamente permeado de elementos americanos em sua narrativa (refletindo fidedignamente a condição de suscetibilidade sócio - cultural do país naquela época).

II.2. Aptidão Inata: A Inclinação de Akira Kurosawa para as Artes Visuais.

Associa-se de imediato ao cinema de Kurosawa um tratamento refinado para com as composições imagéticas de seus filmes, é consenso – como já abordado neste trabalho – o entendimento que sua cinematografia se destaca entre todos os outros elementos cinemáticos de seu repertório artístico. A exuberância de suas imagens é construída a partir de combinações meticulosas de concepções pictóricas como perspectiva, proporção, contraste, sombreamento, entre outras. Estas todas citadas, são características primordialmente observadas no campo da execução de artes plásticas, mais precisamente na prática da pintura, fato que denota a relação direta do realizador com esta expressão artística. Uma prova ainda mais incisiva deste vínculo que o cineasta nutriu, pode ser detectada nos storyboards das obras de Kurosawa, os quais ele próprio desenhava. Trabalhos estes de complexos detalhamentos e alta qualidade técnica, os quais apenas poderiam ser desenvolvidos por alguém com plena familiaridade no estudo das artes visuais.

Figura 2. 6



Fonte: thefilmstage.com/news/the-stunning-hand-painted-storyboards-of-akira-kurosawa

Figura 2. 7



Fonte: thefilmstage.com/news/the-stunning-hand-painted-storyboards-of-akira-kurosawa

Figura 2. 8



Fonte: thefilmstage.com/news/the-stunning-hand-painted-storyboards-of-akira-kurosawa

Figura 2. 9



Fonte: thefilmstage.com/news/the-stunning-hand-painted-storyboards-of-akira-kurosawa

Figura 2. 10



Fonte: thefilmstage.com/news/the-stunning-hand-painted-storyboards-of-akira-kurosawa

A presença destes signos da pintura na obra do diretor é representada recorrentemente através de suas principais referências simbólicas, como por exemplo na vibração das cores primárias extremamente ligadas à técnica de Van Gogh. Ao abordador esta incorporação pictórica na cinematografia de Kurosawa, a professora e crítica de cinema

Peggy Chiao disserta sobre o assunto em seu texto publicado no site oficial da The Criterion Collection (<https://www.criterion.com>, recuperado em 4, abril, 2017):

Os treinamentos precoces de Kurosawa no Kendo e na pintura ocidental, ambos estimulados e acompanhados pela supervisão de seu pai, serviram também como instrumentos na sua vida criativa. As pinceladas densas, sensitivas e sedimentadas de Van Gogh e Gauguin encontraram sua glória através das imagens cinematográficas de Kurosawa, evidentes na sua composição, perspectiva e vibração emocional.

(CHIAO, 2010)

Além de destacar a interessante releitura que Kurosawa concebeu a partir de suas referências na pintura europeia, a crítica aponta ainda para a questão da prática do próprio diretor como pintor na sua juventude, e ainda, o estímulo que o mesmo recebeu de sua família no desenvolvimento e aprimoração deste exercício artístico. Em suas memórias o cineasta conta como se iniciaram seus primeiros contatos e experimentações com a pintura em tela; “E meus pais me compraram um conjunto de tinta a óleo então eu podia ir até os arredores de Tóquio e pintar as cenas da vida rural que eu observava ali” (Kurosawa, 1980: 63)

Kurosawa ainda explica que a intenção de se tornar um pintor foi algo extremamente arrebatador no momento em que ele decidiria o caminho que deveria seguir após o término do período escolar, porém ainda pairava por ele a incerteza da forma que nortearia esta futura jornada:

Eu ainda insistia que após minha graduação do ensino médio pretendia me tornar um pintor. Naquela altura eu fui forçado a refletir sobre como eu poderia realmente ganhar a vida com essa profissão que escolhia. Meu pai, que sempre amou a arte da caligrafia, não se opunha aos meus objetivos. Porém, como qualquer pai naquele tempo teria feito, ele me disse que eu deveria ir para a escola de artes. Com um amante de Cézanne e Van Gogh, eu sentia que tal abordagem acadêmica seria uma perda de tempo. Tampouco eu estava interessado em passar por outro exame de admissão.

(KUROSAWA, 1980: 63)

Kurosawa então manteve-se empenhado a perseguir seu objetivo de se firmar como um pintor profissional e reconhecido, sendo capaz, desta maneira, de se manter com

a produção de sua arte. No entanto, este espaço de tempo na vida do diretor foi preenchido também por diversas atribulações que combinadas culminaram para a progressiva desilusão com a carreira nas artes plásticas. Esta sequência de combinações negativas se inicia no momento em que a economia japonesa passava por grande instabilidade, provocando o aumento dos preços dos materiais para a pintura e dificultando assim a prática da arte. Devido à esta crise financeira que o país atravessava, houve também um crescente aparecimento de diversos movimentos sociais, dentre eles a Liga dos Artistas Proletários, a qual Kurosawa foi associado. Porém, não demorou muito para ele se decepcionar, e, por conseguinte se desligar da associação. Todas estas adversidades já estavam dificultando sua persistência na tentativa de se estabelecer como pintor, porém após seis anos de dedicação e decepções, ocorre finalmente o episódio que o devasta completamente suas pretensões, o suicídio de seu irmão mais velho Heigo – o qual exercia enorme influência no realizador, sendo o maior responsável por nutrir seu gostos referentes a variados tipos de arte, literatura, música e, sobretudo, cinema – provoca um choque no cineasta, que para e reflete sobre seus anseios e suas responsabilidades. Kurosawa explica este seu processo traumático de distanciamento da pintura:

As mortes dos meus dois irmãos mais velhos me deixaram como o único filho, e a partir disto eu comecei a sentir um senso de responsabilidade para com meus pais. Me tornei impaciente com a minha própria falta de objetivo. No entanto naquela época era muito mais difícil que hoje em dia alcançar sucesso com um artista. E eu começava a ter dúvidas sobre meu próprio talento como pintor. (...)Durante a juventude o desejo pela auto-expressão é tão avassaladora que a maioria das pessoas acabam por perder todo o domínio pela sua verdadeira identidade. Eu não fui uma exceção. Esforçava-me para desempenhar tours de force técnicos enquanto eu pintava, e o resultado revelava meu desgosto por mim mesmo. Gradualmente fui perdendo a confiança nas minhas habilidades, e o ato de pintar por si só passou a se tornar doloroso para mim.

(KUROSAWA, 1980: 67/68)

Apesar de abandonar definitivamente a carreira da pintura, Kurosawa manteve vivo seu olhar e sensibilidade pictórica no exercício fílmico, este senso apurado de harmonia visual pode ser percebido principalmente em seus filmes em cores. Em *Dodeskaden*, o primeiro destes trabalhos, nota-se já na sequência de abertura a presença massiva de elementos das artes plásticas na estética da obra audiovisual, a vibração das cores escolhidas, a textura, as sobreposições, todos inseridos de modo a servir à narrativa.

Figura 2. 11



Fonte: makingoff.org

Contudo, é apenas em *Ran*, e posteriormente em *Sonhos*, que o cineasta alcança sua excelência na transmutação das duas linguagens, a pintura e o cinema, produzindo algumas das imagens mais exuberantes da história do cinema, seja na explosão de cores e movimentos nas sequências de luta da adaptação shakespeariana, ou no onirismo plástico presente na cena final do primeiro episódio de *Sonhos*.

Figura 2. 12



Fonte: makingoff.org

Figura 2. 13



Fonte: makingoff.org

Fonte 2. 14



Fonte: makingoff.org

O pesquisador Mitsuhiro Yoshimoto, comenta em seu livro Kurosawa: Film Studies and Japanese cinema sobre esta fase a cores do realizador:

O esquema idiossincrático de cores dos filmes de Kurosawa – o extensivo uso de cores primárias em formas simbólicas e abstratas que transforma mesmo a natureza em uma pintura primitiva – e sua tentativa de conceber um estilo notoriamente pictórico, se tornará uma proeminente característica de seus filmes de Kagemusha até Madadayao.

(YOSHIMOTO, 2000: 341)

Capítulo III

As Diretrizes do Experimento de Observação de Frequência

Após analisarmos individualmente cada trabalho desenvolvido por Kurosawa sob o viés imagético, compreendermos as características que fundamentam sua estética particular, – bem como seu estilo de linguagem cinemática de modo geral – e investigarmos as origens de suas tendências artísticas, – sendo elas manifestadas naturalmente ou estimuladas por meio de forças de influências em âmbito local e global – desenvolvemos a familiaridade necessária com sua obra e, mais importante, com suas noções estéticas e estilo cinemático, para a execução da experiência central deste trabalho que será desenvolvida nestes próximos dois capítulos.

A partir de levantamentos salientados na seção I. 2. 2. 2 - os quais apontam para uma predileção pungente do diretor a desenvolver a composição fotográfica de seus filmes pautada em noções simétricas e geométricas, estabelecendo desta maneira uma padronização harmônica de sua cinematografia composicional através de toda sua obra – podemos pressupor que as recorrentes formas geométricas presentes nas imagens de Kurosawa – geradas majoritariamente pela ação de deslocamento e disposição dos atores dentro do quadro cinemático, mas que por vezes, podem ser detectadas também em elementos do próprio cenário – não são inseridas arbitrariamente, ou apenas e tão com um objetivo puramente estético pelo artista (considerando-se sua formação artística direcionada as artes plásticas, abordada na seção II. 2), mas sim com certos propósitos específicos, podendo estes estarem associados ao processo de construção narrativa, a potencialização de estímulos sensoriais, a efeitos dramáticos fundamentais na consolidação de determinado discurso fílmico, entre outros aspectos conjecturais. Imbuídos na legitimação desta hipótese da padronização de geometria composicional, a fim de identificarmos e interpretarmos estas possíveis intenções artísticas, desenvolveremos uma experiência estruturada em dois estágios de averiguação, sendo este capítulo III (explicação da metodologia e contagem da frequência) o primeiro, e o capítulo IV (da exposição e análise dos resultados), consequentemente, o segundo. Apresentação a seguir a fundamentação da metodologia escolhida para o desempenho do experimento, os quesitos de seleção adotados no processo de escolha da amostragem – ou seja dos estudos de caso que são capazes de simbolizarem e condensarem de modo mais fidedigno possível a obra do realizador

como um todo – e a forma como procederemos posteriormente na análise dos resultados. Para que, poderá ser colocada em prática a experiência de observação e contagem de frequências geométricas específicas.

Na continuação do procedimento, iremos apresentar os resultados obtidos por meio de gráficos explicativos, que poderão fornecer os dados necessários para relacionarmos a assiduidade de determinada forma com o discurso narrativo-cinemático na qual ela está inserida, como abordaremos no segmento da experiência no capítulo IV.

III. 1 A metodologia

A metodologia adotada para a execução do experimento proposto será a análise de conteúdo, esta que, como o próprio nome sugere, tem como função a observação de determinado conteúdo discursivo (seja este de cunho textual ou imagético), pautando-se na constatação e contagem da frequência de dado signo ou elemento, sendo assim essencialmente um conjunto de técnicas de cunho quantitativo. No entanto, aspectos qualitativos fazem parte do processo, uma vez que o volume de dados a serem recolhidos poderá corroborar hipóteses da presença de padrões, demandando desta maneira, uma averiguação posterior desta informação obtida, que tem como intuito primordial entender as causas e consequências deste discurso incrustado na forma de determinado conteúdo. “Está técnica, ou melhor, estas técnicas, implicam um trabalho exaustivo com as suas divisões, cálculos e aperfeiçoamentos incessantes do métier” (BARDIN, 2009: 38)

Como a professora e escritora Laurence Bardin sugere o caráter exaustivo destes instrumentos metodológicos da análise de conteúdo confere certo aperfeiçoamento do olhar para determinado objeto de estudo. No caso de nossa averiguação, este pragmatismo se torna essencial para uma concepção coesa da hipótese, tendo em vista, a necessidade de se excluir possíveis tendências especulativas que a observação analítica-contemplativa, por exemplo, possa sugerir, concentrando-se mais na objetividade da interpretação dos dados para sua efetividade prática. Ou seja, este processo minucioso de coleta e análise de informação, deverá prover a consistência necessária para que o teste da hipótese possa ser reproduzido por qualquer pesquisador, gerando deste modo a legitimidade da teoria. A pesquisadora Gillian Rose explica a fiabilidade da metodologia:

Enquanto a interpretação da composição de uma imagem é metodologicamente silenciosa, dependendo apenas dessa coisa elusiva a que chamamos de ‘apreciação visual’ a análise de conteúdo é metodologicamente explícita. Baseia – se num número de regras e procedimentos que devem ser seguidos rigorosamente para que a análise de imagens ou textos possa ser fiável.

(ROSE, 2008: 59)

Segundo a divisão descrita por Bardin, conduziremos a metodologia através de três estágios distintos, os quais originalmente não dependem de uma ordem cronológica exata, mas que aqui se apresentarão na sequência: Pré – análise (apresentação da hipótese, a seleção da amostragem e codificação do material), Exploração do material (observação e contagem) e Tratamento dos resultados (comparações e interpretações).

III. 1. 1 Pré-análise

A hipótese

Partindo de um acompanhamento assíduo e pormenorizado da carreira cinematográfica de Akira Kurosawa, surge a percepção de uma predileção do cineasta a composições fotográficas rigorosas, estas que apresentam características intrínsecas de conceitos elementares das artes visuais, como a apurada noção de harmonia, equilíbrio, simetria e, por conseguinte, a formação de padrões geométricos, tais aspectos imagéticos estão presentes em toda sua obra. Não obstante, as referências artísticas e técnicas que regem a execução deste recurso estético, não devem ser entendidas exatamente como a causa do fenómeno, mas sim como uma ferramenta que viabiliza a propagação do discurso narrativo elaborado por Kurosawa. Portanto, a hipótese que buscaremos corroborar através da contagem de frequência destes padrões, é a de que o realizador baseia-se a composição de suas imagens em figuras geométricas, especificadamente na formação de quadrados, triângulos e círculos, e mais importante, a possibilidade dele intensificar a incidência de alguma destas formas, de acordo com a narrativa e a tensão dramática que busca alcançar em determinado momento do enredo, variando esta propensão de filme para filme dependendo da temática.

Seleção da amostragem

O processo de escolha do material que seja o mais representativo e abrangente possível, é, indubitavelmente, um dos estágios mais delicados e fundamentais para a eficácia e validade do experimento. Para tanto, algumas possibilidades técnicas de seleção que viabilizem o alcance destes objetivos, são apresentadas pela metodologia da análise de conteúdo. Em nossa experiência utilizaremos um dos procedimentos propostos por Krippendorff e Weber, definido como amostragem estratificada, no qual o examinador reúne seu material a partir de um conjunto de grupos já existente, os quais concentram o todo total da amostragem, ou seja, se escolhe os estudos de caso partindo de uma pré-divisão concebida. Para o caso de nossa análise este tipo de técnica se mostra a mais indicada, haja visto que, a sub-divisão do material total já foi desempenhada na seção I.1 inteira, na qual separamos a carreira de Akira Kurosawa em quatro momentos distintos. Sendo assim, selecionaremos um filme de cada um destes quatro momentos, de forma que todas as fases da carreira do diretor possam ser representadas, no entanto, diferentemente do que propõe Krippendorff e Weber, não faremos esta triagem de maneira aleatória, obedeceremos quesitos específicos de seleção para atingirmos uma representatividade efetivamente correta, pois a adoção da aleatoriedade poderia significar a presença por exemplo de apenas filmes jidai-gekis do diretor, algo que não refletiria a pluralidade temática e de gênero que permeia toda a trajetória do cineasta, e para além disto, devemos trabalhar impreterivelmente apenas com suas obras que obtiveram reconhecimento mesmo partindo de um ponto quantitativo é imprescindível nos atentarmos a inclusão de etapas qualitativas no processo.

A seguir listaremos os filmes eleitos neste procedimento descrito, eles estarão acompanhados de suas respectivas justificativas de escolha que os legitimam sob um prisma representativo:

Anjo Embriagado (1948) - Representante da primeira fase (1943 – 1950)

Dentre os doze filmes observados no período de afirmação e desenvolvimento de identidade de Kurosawa, alguns se destacam como prenúncios da capacidade criativa do realizador, trabalhos como *Um Domingo Maravilhoso*, *A Luta Solitária* e *Cão Danado* denotam qualidades estéticas e narrativas que estarão presentes em seus grandes filmes posteriores, assim sendo estes três trabalhos citados também teriam condições de representarem esta fase inicial. No entanto, *Anjo Embriagado* apresenta características únicas que o separa dos demais, este que já se mostra extremamente simbólico ao registrar a primeira colaboração entre Mifune e Kurosawa, também traz em sua forma e conteúdo, signos originais, como a fluidez da condução narrativa, o equilíbrio impecável na dissonância de tons (proveniente de uma constante oposição de ideias durante todo o filme, miséria e esbórnia, saúde e doença, sabedoria e ignorância, etc...) e forte adequação e contextualização da temática ao processo de ativação da mensagem a ser transmitida, tornando-o não apenas um indicador de seus trabalhos mais respeitados, mas sim sendo reconhecido como um dos próprios. Levando em consideração estes fatores, deu-se a escolha de *Anjo Embriagado* como representante da primeira fase da carreira de Kurosawa, e consequentemente um dos filmes a serem submetidos a nossa experiência de observação e contagem.

Os Sete Samurais (1954) - Representante da segunda fase (1950 – 1958)

Destacar apenas um trabalho que exprima exemplarmente este período, que para muitos pode ser considerada a fase mais prolífica e frutífera do realizador, na qual ele concebeu quase uma obra-prima por ano. São oito trabalhos dos quais no mínimo três figuram não somente entre os filmes mais importantes de sua cinematografia, como também da cinematografia mundial, títulos como *O Idiota*, *Viver*, *Anatomia do Medo*, *Trono Manchado de Sangue* e *A Fortaleza Escondida* são, seguramente, realizações que provocaram grande repercussão, e por conseguinte, conquistaram admiração e respeito no meio cinematográfico, sendo desta maneira plenamente capazes de sintetizar o momento criativo do cineasta. Porém, entre as oito, duas obras se destacam por exercerem papéis decisivos na internacionalização, não somente de Kurosawa, mas como também do próprio rico cinema japonês, fazendo com que passasse a ser observado mais atenciosamente pelo ocidente, fato este que eleva as obras a uma categoria superior aos outros citados em uma escala de representatividade. Se *Rashomon* foi o filme que projetou o cineasta juntamente com toda a cinematografia do país a uma escala internacional através de seu reconhecimento em renomado festival, e *Sete Samurais* o responsável por fundamentar este reconhecimento, desta vez impressionando não somente audiências especializadas, como também alcançado sucesso entre o grande público no ocidente e oriente, como definir qual destes é o mais emblemático do período? E a resposta está na diferença de proporção dos dois, *Rashomon* pode ter sido inovador ao apresentar uma estrutura cronológica não linear e utilizar a iluminação natural de uma maneira completamente criativa e eficaz, atributos que reiteram a pungência de sua forma, entretanto, ao compararmos com a complexa e rigorosa estrutura formal de *Os Sete Samurais*, o primeiro filme pode ser entendido como uma impactante canção enquanto o segundo se aproxima mais de uma esmerada e completa ópera, pois, mesmo que sua estrutura narrativa seja simples, os elementos cinematográficos (roteiro, montagem, fotografia, direção de arte, direção de atores e trilha sonora) que a constroem são dispostos e combinados em uma escala enorme de maneira precisa, funcionando tal qual uma organizada orquestra. Posto isso, entende-se que *Os Sete Samurais* deve ser o escolhido para análise subsequente.

Homem Mau Dorme Bem (1960) - Representante da terceira fase (1960 – 1970)

Ao se observar os filmes produzidos pelo realizador durante a década de sessenta, imediatamente *Yojimbo* ressaltava-se como, certamente, o trabalho que mais alcançou prestígio, transmutando e estabelecendo as novas linguagens que regeriam as tendências do gênero faroeste na década posterior, além de notabilizar-se como uma das produções mais importantes de sua carreira. Contudo, *Homem Mau Dorme Bem*, no contexto da estrutura desta seleção de amostragem, se adequa de forma mais completa aos quesitos de representatividade estabelecidos para a condução do experimento do que o clássico *jidaigeki* do samurai errante. Entre os aspectos que justificam esta constatação, podemos citar como inicial, o fato da obra ser o primeiro trabalho de sua produtora a Companhia de Produção Kurosawa, ou seja, é em *Homem Mau Dorme Bem* que o cineasta entra em um acordo

com os estúdios Toho para que seja desempenhado um trabalho de co-produção, no qual o realizador investirá seu próprio dinheiro na produção de seus filmes. Esta, certa independência produtiva, conferiu ao realizador possibilidades de maior liberdade criativa, tendo isto em vista, é possível afirmar que nesta produção Kurosawa tenha se sentindo altamente estimulado a testar os limites de seu potencial estético, o que resultou em um de seus projetos mais herméticos do ponto de vista visual. Outro fator a ser considerado na escolha, relaciona-se com a escolha da própria temática do filme, ela que corrobora a suposição da grande importância que o realizador atribuiu ao projeto na altura de sua execução, uma vez que ao tratar do tema da corrupção no mundo corporativo, o cineasta da vez a questões muito particulares de seu posicionamento humanista, atribuindo ao alto escalão do empresariado a responsabilidade pela expansão de grandes ameaças aos valores da sociedade japonesa, associados a desvalorização da honestidade e honra, ou seja, é necessário que exista neste material de amostragem, um trabalho que represente a verve “sócio – reflexiva” tão presente durante a carreira de Kurosawa. E por fim, a verdadeira questão a ser apontada no processo de escolha do filme se dá exatamente na sequência de abertura da obra, esta que condensa algumas de suas características estéticas e narrativas mais admiráveis – como absoluto controle rítmico, criatividade combinada com rigor técnico e capacidade de exprimir uma mensagem ou sensação dramática utilizando apenas a composição de quadro – tornando-a desta maneira, uma sequência extremamente simbólica em sua filmografia, e portanto, de essencial importância no grupo de amostragem da experiência.

Ran (1985) - Representante da quarta fase (1975 – 1993)

O momento final de sua carreira, é caracterizado pelo alcance do nível de excelência estética perseguido desde os primeiros trabalhos, filmes do período como *Dersu Uzala*, *Kagemusha* e *Sonhos* denotam o total amadurecimento de suas técnicas visuais, ao passo que, em *Ran*, o realizador encontra o apogeu de sua estética narrativa. Se no momento mais brilhante de sua cinematografia *Os Sete Samurais* se destaca como uma complexa ópera visual, em *Ran* a escala e a complexidade desta sinfonia imagética se superam, as sequências de combate são o reflexo perfeito do refinamento de conceitos desenvolvidos no clássico da década de cinquenta - os quais reconfiguraram os padrões de filmes do gênero épico – que encontra ainda mais potência nesta releitura de *Rei Lear* de Shakespeare, no uso imprescindível das cores vibrantes adotadas pelo diretor (algo que trabalhara desde *Dodescadem*, sua primeira obra em cores).

O realizador Chris Marker, acompanhou as gravações do filme, registrando o processo em seu documentário *A.K.* lançado no mesmo ano de *Ran*, nele podemos perceber o perfeccionismo inerente ao método de realização de Kurosawa, o qual aparece sempre com uma postura serena e com significativa segurança naquilo que está produzindo, lidando com as dificuldades que a proporção gigantesca de seu set de filmagem implicam, com toda naturalidade possível, algo que exprime a plenitude do realizador na concepção desta obra.

Ran pode ser considerado o trabalho mais audacioso e completo de Kurosawa ao se partir de uma perspectiva imagética, com isso, conclui-se que sua representatividade é

extremamente significativa não apenas referente a esta última fase, mas como também para toda sua filmografia.

A codificação

Após definirmos o material que será submetido a análise, é necessário se desenvolver uma série de categorias que sejam capazes de decifrar com precisão os signos presentes em cada tomada a ser observada, de modo que, estas tipificações funcionem como as etiquetas referenciais que iremos utilizar no estágio de interpretação e comparação da ocorrência dos padrões levantados na hipótese. Seguindo os preceitos da metodologia, elaboramos as categorias de forma exaustiva, exclusiva e elucidativa, a fim de obtermos o material adequado para análise interpretativa final, sendo assim, codificaremos as imagens a partir destes nove principais grupos com bases em oposições binárias:

- Tomadas com Formas Geométricas
- Tomadas sem Formas Geométricas
- Cena Interna
- Cena Externa
- Composição geométrica com cenário ou objeto
- Composição Geométrica com Personagem
- Formas Quadráticas
- Formas Triangulares
- Formas Circulares

III 1. 2 A Exploração do Material

“Embora análise de conteúdo precise estar de acordo com as regras da boa ciência, cada pesquisador tomará decisões pertinentes ao escopo e complexidades de seu estudo de conteúdo-analítico” (NEUENDORF, 2002: 2)

Pautando-nos na afirmação da pesquisadora Kimberly A. Neuendorf, nesta etapa de observação do material, iremos adaptar alguns procedimentos da metodologia, tendo em vista não somente a opção desta possibilidade, como de fato sua necessidade em nosso caso, considerando o surgimento de uma demanda real do funcionamento da experiência, que pode comprometer a garantia de resultados coerentes a serem coletados. Na análise de conteúdo padrão, o pesquisador deverá observar cada imagem de maneira individual, no entanto, levando-se em consideração que Akira Kurosawa é um realizador que detém certa inclinação por planos-sequência ou múltiplas composições em uma mesma tomada (como levantado na seção I. 2. 2. 3) com um tempo médio de plano relativamente alto (dependendo de seu gênero e de sua temática), uma análise baseada em imagens individuais pode se tornar um tanto confusa de se definir dentro de uma longa sequência sem corte com diversas imagens a compondo. Por conta deste motivo, operaremos de maneira diferente, ao invés de analisarmos quadro a quadro, observaremos a tomada completa até o momento do corte que a irá separá-la da próxima, para que, finalmente possamos categorizar todos os padrões identificados dentro delas.

Outro ponto a se adequar a necessidade do experimento a fim de garantir a viabilidade coesa do mesmo, está associado a contagem de padrões em elementos ou planos repetidos, ou seja, para evitarmos reunir um volume desnecessário de informação as imagens só serão analisadas e, por conseguinte, contabilizados seus padrões e elementos apenas na sua primeira aparição. Por exemplo, em determinada sequência do filme em que ocorra uma cena de diálogo entre dois personagens, há a possibilidade do realizador utilizar a técnica de montagem do plano e contra-plano como recurso narrativo, deste modo, invariavelmente, ele repetirá diversas vezes o mesmo enquadramento durante o decorrer da conversa – mesmo que Kurosawa não seja muito adepto a este artifício, ainda assim, há alguns registros da utilização do mesmo em sua obra que podem gerar futuras complicações. Portanto, no caso desta suposta cena de diálogo conter padrões de formas geométricas a serem contabilizadas, elas só serão registradas a primeira vez que aparecerem, excluindo assim da observação, as demais incidências análogas a elas durante a sequência. Buscamos com estas adaptações nos aproximar da máxima objetividade possível, tentando excluir o excesso de informação e alcançar representatividade de modo simultâneo.

Contudo, ainda há uma ressalva que pode ser levantada quanto a validade metodológica do experimento, que questiona uma possível pré-disposição do observador a direcionar, inconscientemente, seu olhar para a identificação sistemática de padrões geométricos, tornando a observação enveredada, porém como Neuendorf, sugere na passagem abaixo, a subjetividade é algo inerente a qualquer processo de investigação e tentar evita-la desesperadamente pode ser despropositado.

O maior objetivo de qualquer investigação científica é prover uma descrição ou explicação de um fenômeno de modo a se evitar a parcialidade e tendências do investigador. Portanto, objetividade é desejável. Entretanto, como o clássico estudo, *The Social Construction of Reality* (Berger & Luckman, 1966), aponta, não existe realmente de fato aquilo convencionado como objetividade - ‘conhecimento’ e ‘fatos’ são aquilo que é socialmente convencionado. De acordo com esta visão, toda averiguação humana é inerentemente subjetiva, porém ainda sim devemos empenharmo-nos em atingir consistência entre as investigações. Nós não perguntamos, ‘isto é verdade?’ mas sim, ‘nós concordamos que isto é verdade?’ Estudiosos se referem a esta medida como intersubjetividade (Babbie, 1986, p.27; Lindlof, 1995).

(NEUENDORF, 2002, 11)

Alinhados a este conceito de intersubjetividade o qual a autora cita, buscaremos manter nossa análise equilibrada, ou seja, coerente com os procedimentos proposto nos tópicos acima, a fim de solidificaremos sua consistência, permitindo assim sua replicabilidade por outros pesquisadores, e ao mesmo tempo imbuída na confirmação da hipótese levantada, que parte de uma proposta relativamente subjetiva. Assim sendo, aliaremos o processo “reflexo-contemplativo” com mecanismos de dedução pragmática, transformando-os posteriormente em gráficos ilustrativos que serão sujeitos a leitura e interpretações.

III. 1. 3 O Tratamento dos Resultados, a Inferência e a Interpretação

Após a observação, recolhimento e codificação dos resultados serem efetuados, resta em um último estágio da experiência, examinar e buscar compreender os signos indicativos que se apresentarem no material, e a partir disto sugerir possíveis intenções de Akira Kurosawa na utilização destes artifícios estéticos.

A fim de preservarmos a objetividade do experimento, nesta fase, como nas anteriores, obedeceremos uma sequência de procedimentos analíticos, ao passo que, em um primeiro momento faremos a comparação da frequência entre tomadas com e sem formas geométricas presentes, para que possamos confirmar de fato a hipótese da recorrência de padrões geométricos em suas imagens, em seguida, examinaremos a proporção de cenas internas e externas, depois, o volume de composições geométricas utilizadas com elementos do cenário e com os próprios personagens, e finalmente, serão comparados os níveis de incidência entre formas circulares, triangulares ou quadráticas, para que possam ser feitas as interpretações do efeito que esse fenômeno pode exercer na narrativa. Nesta etapa de leitura dos resultados, serão levadas em consideração os fatores apontados nos capítulos I e II, entre os quais estão as influências internas e externas do realizador, suas predileções e tendências naturais, o momento pessoal que o autor atravessava durante a produção do filme analisado, o contexto nacional e internacional do processo de produção, bem como todos os outros atributos pertinentes a uma análise criteriosa dos possíveis significados da maior ou menor incidência de determinada forma geométrica.

Capítulo IV

Apresentação e Interpretação dos resultados

Depois de recolher toda a informação coletada a partir da observação e contagem da frequência de padrões geométricos presentes nas composições dos filmes de Kurosawa escolhidos como estudos de caso, exibiremos a seguir neste capítulo, os dados recolhidos através de tabelas e gráficos. Estes que foram elaborados de acordo com a codificação proposta na apresentação da metodologia, neste estágio analítico do experimento, estarão associados a imagens de exemplo retiradas do material de amostragem, as quais ilustrarão a aplicação dos efeitos práticos destes resultados no processo de narrativa composicional desempenhado no exercício cinematográfico de Kurosawa.

Como explicado na seção anterior, com o intuito de manter a objetividade e a relevância no processo de contagem, fundamental para efetividade do experimento, foram adotados alguns procedimentos que garantissem a qualidade da observação, para tanto, dividiu-se os filmes em tomadas inteiras, ou seja, os cortes da montagem delimitaram esta separação (reiterando que, as tomadas não foram registradas tomadas que se repetiam, em sequências de plano e contra-plano, por exemplo). Na continuação do experimento, contabilizou-se, apenas aqueles padrões geométricos que apresentassem indícios de elaboração, ou seja, que servissem algum propósito narrativo previamente planejado pelo cineasta, a fim de se evitar a contagem desnecessária e não representativa que uma averiguação desproporcionalmente enveredada poderia implicar.

Os resultados verificados se aproximaram do contingente projetado no estágio de deliberação da hipótese, algo que possibilitou análises mais embasadas acerca da comunicação estético-narrativo que Kurosawa desempenha por meio de seu repertório imagético.

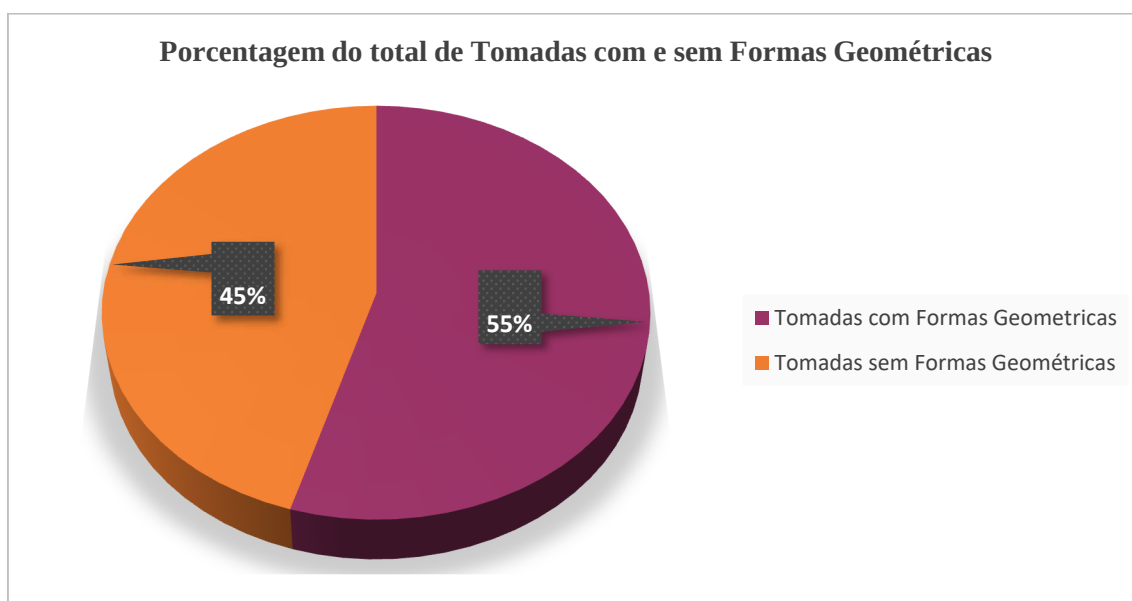
IV. 1. 1 Anjo Embriagado

O primeiro ponto a ser destacado ao se observar os resultados obtidos a partir da experiência de contagem de frequência nesta obra, é a constatação da hipótese da contínua presença de formas geométricas em suas composições imagéticas, sendo que das 346 diferentes tomadas contabilizadas no filme, 189 delas possuem incidência de alguma forma geométrica, enquanto que apenas 157 não possuem qualquer forma geométrica em sua composição, ou seja, mais do que a metade de todas as imagens do filme corroboram o pressuposto desta experiência.

Tabela 1

Presença de Geometria por Tomadas no filme		
Tomadas com formas geométricas	189	54,62%
Tomadas sem formas geométricas	157	45,38%
Total de tomadas no filme	346	100,00%

Figura 4. 1



Ao levarmos em consideração que *Anjo Embriagado* foi seu oitavo filme, sendo lançado apenas cinco anos após seu primeiro trabalho *Sugata Sangiro* de 1943, é possível se deduzir que, além de já se mostrar acentuada, a presença de formas geométricas tende a crescer exponencialmente no decorrer de seus próximos trabalhos.

Tendo em vista a produtividade do realizador neste período de sua carreira, o refinamento de suas técnicas de composição e noções espaciais do quadro cinemático iriam naturalmente aparecer em suas obras posteriores, as quais exibiriam fatalmente enquadramentos cada vez mais complexos, de modo a auxiliarem cada vez mais na transmissão do teor dramático que o realizador visava alcançar em um dado momento da narrativa. O perfeccionismo intrínseco do cineasta também colaborou para seu aprimoramento composicional, pois foi devido a esta característica que Kurosawa buscava superar sempre seu trabalho anterior, e a cinematografia em especial era uma área em que o realizador manteve constante avanço.

Quando comparamos cena extraída de *Sugata Sanshiro* (Figura 4. 2) com outra de *Anjo Embriagado* (Figura 4. 3), por exemplo, conseguimos perceber essa evolução estética em seu repertório artístico.

Figura 4. 2



Fonte: makingoff.org

Figura 4.3



Fonte: makingoff.org

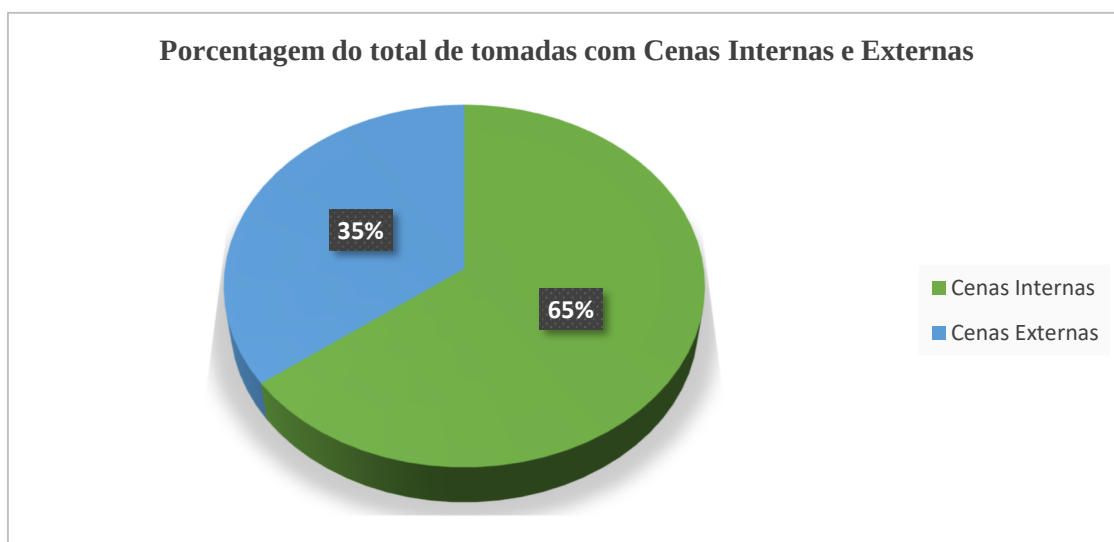
Os signos da concepção imagética de Kurosawa já estão presentes no primeiro trabalho, o equilíbrio no posicionamento marcado dos personagens de modo a se moldar uma forma triangular unindo o direcionamento do olhar é nítido no exemplo. Contudo, examinando a imagem proveniente de *Anjo Embriagado* nota-se uma maior elaboração no desenvolvimento da tomada, preenchendo-se cada área do quadro com algum tipo de informação visual hermética, além de intensificar a percepção da longa profundidade de campo ao trazer uma das personagens para um plano próximo, separando-a da ação de

modo criativo ao utilizar o próprio cenário como divisória conferindo naturalidade a cena. Prosseguindo com o processo de análise dos dados recolhidos na observação de Anjo Embriagado, detectamos uma supremacia de cenas internas em detrimento de sequências externas.

Tabela 2

Volume de Cenas Internas e Externas		
Cenas Internas	224	64,74%
Cenas Externas	122	35,26%
Total de tomadas	346	100,00%

Figura 4. 4



O resultado deste acontecimento se relaciona com dois fatores o primeiro é a sua causa, a qual é explicada através do fenômeno de adequação ao gênero e tema da narrativa, ou seja, devido ao filme tratar-se de um drama com um enredo pautado majoritariamente por conflitos internos e embates de relacionamento entre os personagens, como a constante luta de negação com o próprio caráter do protagonista Matsunaga de Mifune e sua relação conturbada com o médico Dr. Sanada de Takashi Shimura que simboliza uma figura paterna, a tendência é que os acontecimentos mais emblemáticos do longa – metragem se sucedam em ambientes internos, com o intuito de trazer o espectador para mais próximo da ação e desta forma criar empatia pelos infortúnios dos personagens.

Figura 4. 5



Fonte: makingoff.org

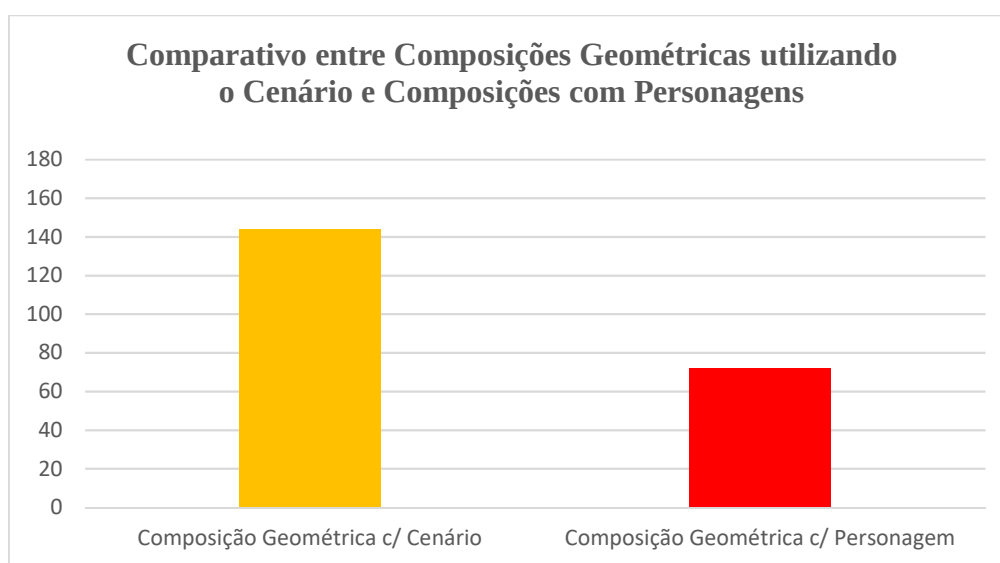
Segundo fator é a consequência que a superioridade de cenas internas implica, pois se na maior parte do tempo os acontecimentos se sucedem em ambientes internos, a probabilidade de se constatar maior presença de composições geométricas utilizando o próprio cenário é maior. Tendo em vista ainda, a predisposição do realizador em posicionar seus personagens em frente a portas, janelas e qualquer espaço que possa ser considerado um enquadramento natural, com o intuito de guiar suavemente a percepção do espectador para aquele ponto do quadro que ele visa destacar, a constância de geometrias obtidas com elementos do cenário nesta obra foi massiva como podemos acompanhar na Tabela 3.

Formas Geométricas Formadas no Cenário ou por Personagens		
Composição utilizando cenário/objetos	144	66,67%
Composição utilizando personagens	73	33,80%
Total de formas geométricas detectadas	216	100,00%

Tabela 3

Ao visualizarmos a tendência no gráfico abaixo, é possível mensurar o tamanho do efeito na composição geral do filme.

Figura 4. 6



Exemplos extremamente representativos desta tendência observada nas composições do filme, se manifestam principalmente nos momentos em que Matsunaga vai até o consultório do médico, como nesta imagem a seguir.

Figura 4. 7



Fonte: makingoff.org

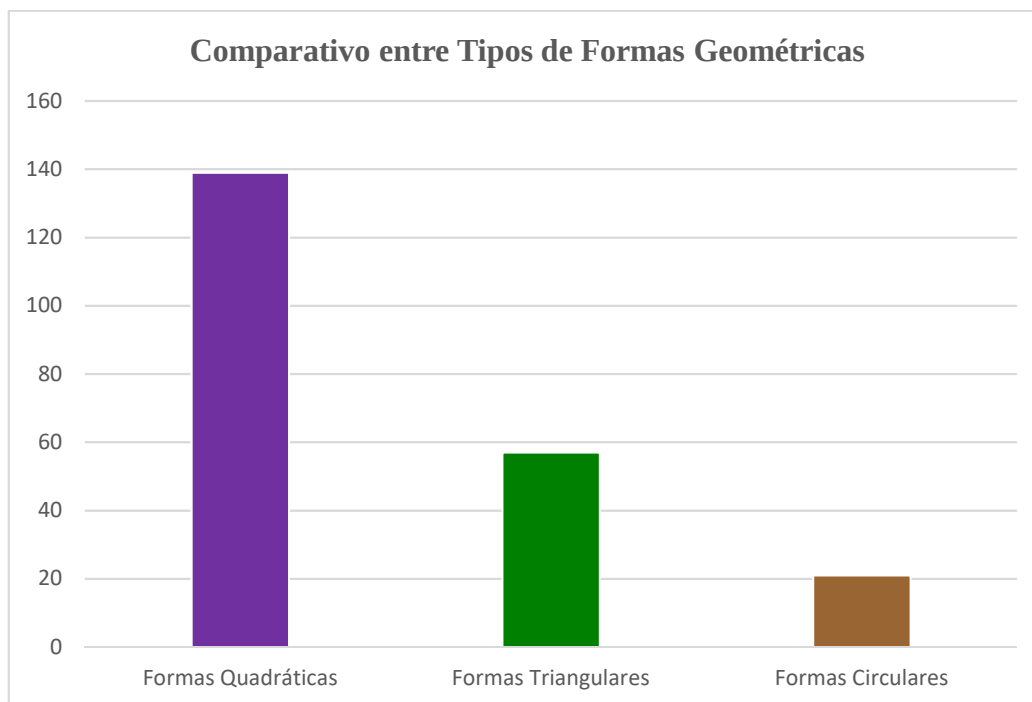
Este tipo de enquadramento, além do já mencionado direcionamento da percepção, também confere a cena uma grande sensação de veracidade, pois sua capacidade de fazer com que o espectador se sinta dentro do contexto fílmico, considerando o aspecto intimista da composição, é enorme. Esta exploração consciente do espaço cênico na potencialização do discurso narrativo será constante durante toda sua carreira, ela pode ser compreendida como uma herança de suas influências cinematográficas provenientes do próprio Japão, principalmente se o compararmos com composições de realizadores como Kenji Mizoguchi e Yasujiro Ozu.

No último estágio da análise deste primeiro estudo de caso do nosso experimento, como era de se esperar levando em consideração os resultados da enorme incidência de composições utilizando portas e janelas como quadros naturais, as formas quadráticas foram os padrões geométricos dominantes durante todo o desenrolar do filme, como mostram a tabela e o gráfico.

Tabela 4

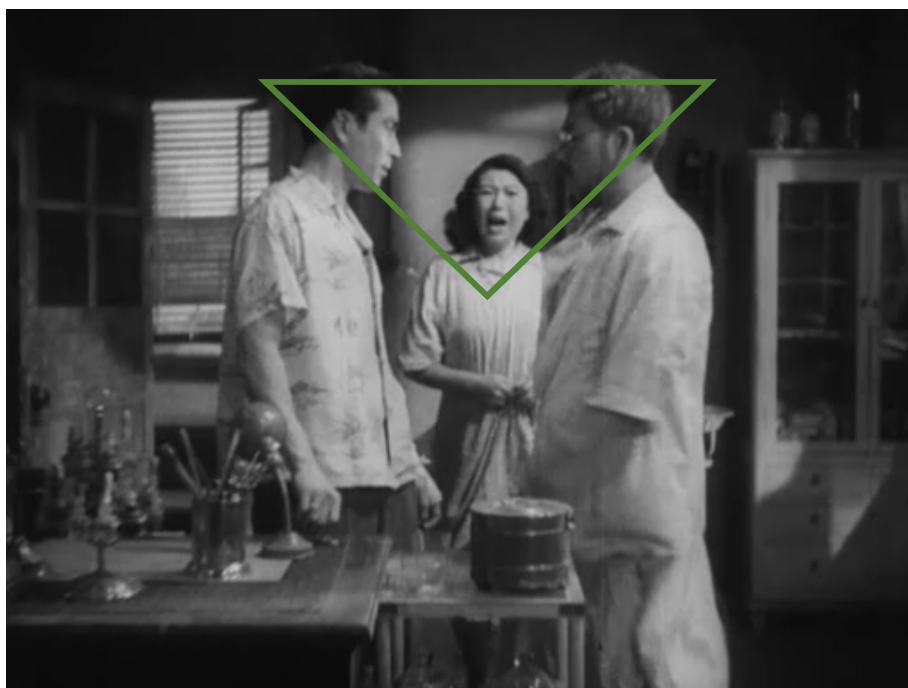
Tipos de Formas Geométricas detectadas		
Formas quadráticas	139	64,35%
Formas triangulares	57	26,39%
Formas circulares	21	9,72%
Total de formas detectadas	216	100,00%

Figura 4. 8



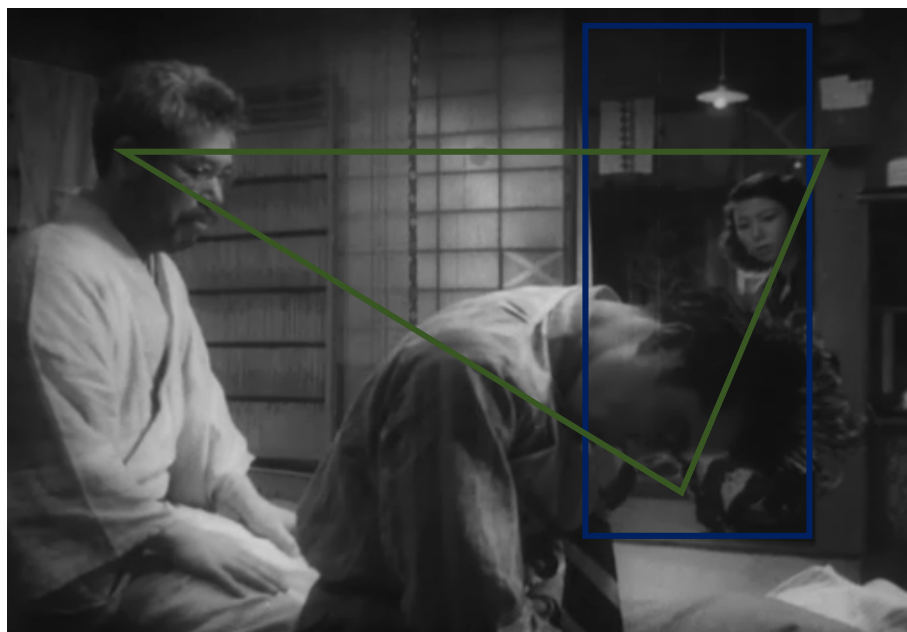
Fonte

Figura 4. 9



Fonte: makingoff.org

Figura 4. 10



Fonte: makingoff.org

Apesar da presença de formas triangulares não fazerem frente as quadráticas como podemos notar na Figura 8, ainda assim, elas se mostram extremamente significativas no contexto do enredo desempenhando funções essenciais para a efetivação de artifícios narrativos. Podemos verificar a manifestação deste acontecimento nas sequências em que a personagem Miyo aparece como ponto de equilíbrio e mediadora dos dois personagens centrais do filme (Figura 9 e Figura 10) com seu modo inocente e dócil ela contrapõe a carga conflituosa que é instaurado quase todas as vezes em que Matsunaga e Sanada se encontram, de modo a simbolizar o elo de ligação entre os dois homens.

Este último exemplo da Figura 10, inclusive, condensa com precisão as formas geométricas predominantes no filme e suas respectivas funções narrativas, a forma quadrática verificada na moldura natural do cenário funcionando como direcionador da visão, e a forma triangular na disposição dos personagens como geradora de equilíbrio e apaziguamento.

Sendo assim, após esta avaliação dos resultados, podemos concluir que em *Anjo Embriagado*, Kurosawa combina predominantemente geometrias quadráticas e triangulares, com o intuito de aproximar o olhar do espectador para aquele conflito de valores individuais e estabelecer as estruturas de relação de dependência abordadas no filme, pois o triângulo aqui serve como uma metáfora visual, tal qual um tripé que depende de todas as três bases para se manter em pé.

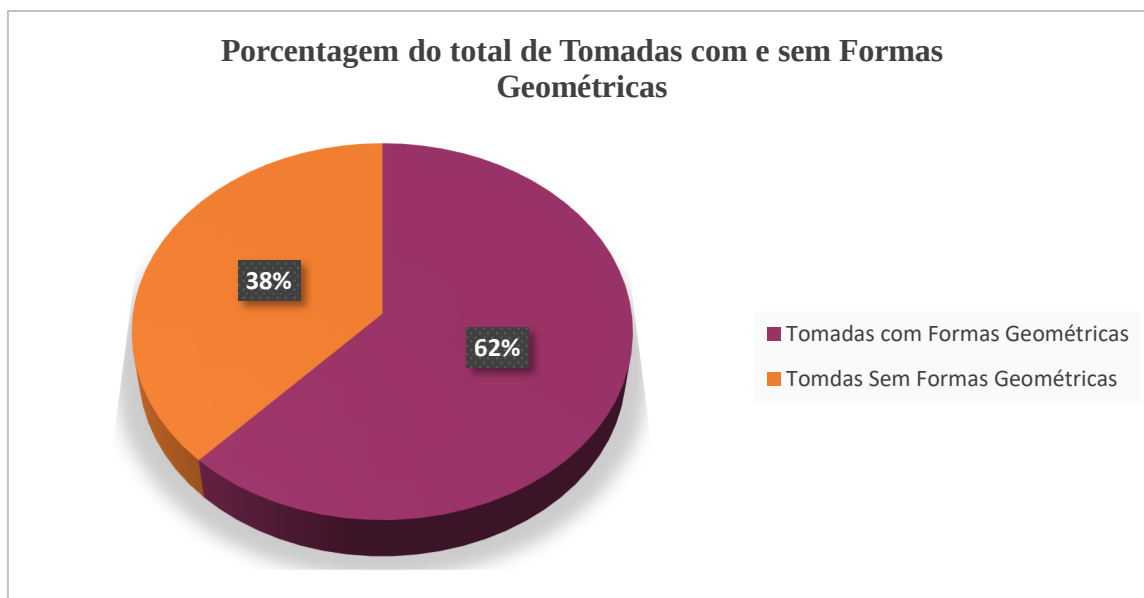
IV. 1. 2. Os Sete Samurais

Como comentado na análise anterior, a tendência exponencial de formas geométricas estarem presentes em composições dos filmes subsequentes da carreira de Kurosawa, é constatada neste primeiro estágio de averiguação de Os Sete Samurais, no qual podemos notar uma elevação de 7% da presença das formas em relação a Anjo Embriagado. Seis obras separam estes dois primeiros filmes analisados, ou seja, ponderando-se esse crescimento de 1,16%, é possível dizer que o aumento apesar de contínuo, não foi tão intenso quanto nos primeiros momentos de sua carreira.

Tabela 5

Presença de Geometria por Tomadas no filme		
Tomadas com formas geométricas	653	62,43%
Tomadas sem formas geométricas	393	37,57 %
Total de tomadas no filme	1046	100,00%

Figura 4. 11



Todavia, ao levarmos em consideração o massivo volume de tomadas diferentes em Os Sete Samurais, 1046 no total, este resultado de 62% de tomadas com formas geométricas se torna mais expressivo, pois é necessário mensurar o grau de dificuldade em

manter um nível de organização composicional. Principalmente se trouxermos para esta reflexão o gênero do filme, um épico clássico jidaigeki que implica em duas grandes complicações no processo de rodagem, a primeira de ordem logística, tendo em vista a grande quantidade de figurantes utilizados como componentes humanos dentro do quadro, e a segunda partindo de uma perspectiva referente ao próprio sistema de captura das imagens, isto é, de ordem fotográfica, pois as dificuldades a se rodar cenas de batalhas épicas, envolvendo intensos combates à cavalo e lutas corpo a corpo, tudo acontecendo ao mesmo tempo e em grande escala.

Por conta deste motivo, quase todas as imagens das sequências de batalha não apresentam qualquer padrão geométrico, que também pode ser explicado pelos métodos inventivos de captura das imagens utilizados por Kurosawa, que ao gravar a ação sempre de longe com lentes teleobjetivas e com mais de uma câmera, ele obtém registros imagéticos extremamente dinâmicos, os quais servem ao propósito da sensação de urgência que o realizador buscava transmitir para estes momentos do filme, abaixo podemos ver exemplos desta ocorrência.

Figura 4. 12



Fonte: makingoff.org

Figura 4. 13



Fonte: makingoff.org

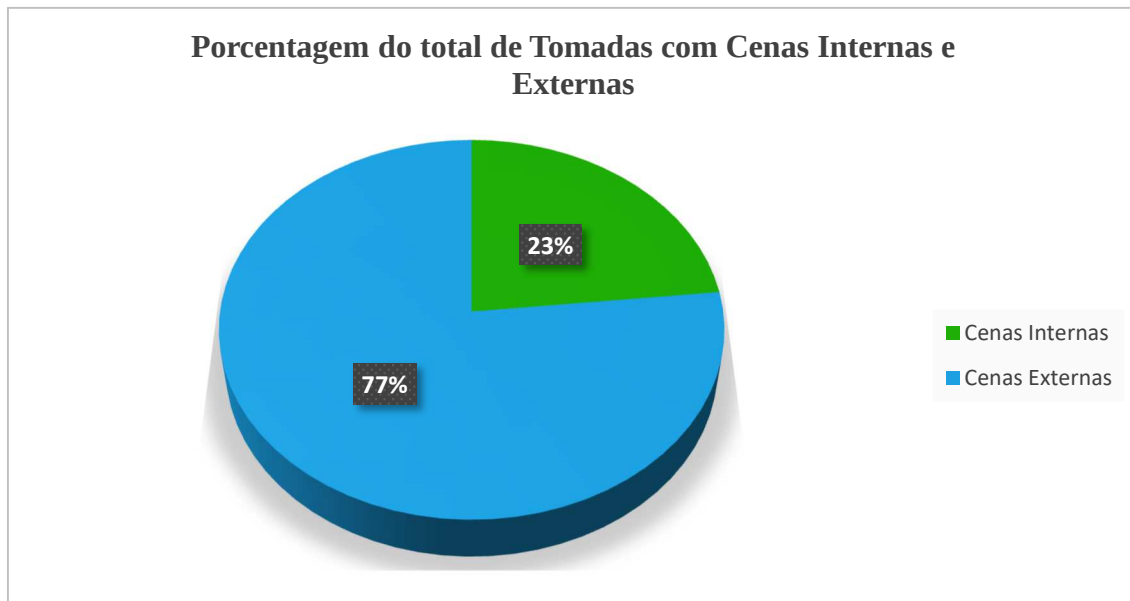
Para além das técnicas de rodagem citadas acima, observa-se inclusive que o elemento da chuva adiciona ainda mais tensão às sequências, outro indicativo que a ausência de geometria nessas passagens é algo proposital, visto que a demanda dramática se pautava justamente no caos visual, ao invés de uma ordem harmônica e formal, que poderia fomentar impressões errôneas no espectador, desconexas com o contexto da narrativa.

Dando continuidade a referência dos signos inerentes ao gênero fílmico de Os Sete Samurais, constatamos que há uma incidência majoritária de cenas externas, fato este que se relaciona, novamente, com a necessidade de adequação contextual dramática que o gênero propõe, de modo que as batalhas ou as ações em grupo sejam o principal foco narrativo, culminando em acontecimentos importantes se dando em ambiente externo.

Tabela 6

Volume de Cenas Internas e Externas		
Cenas Internas	244	23,33%
Cenas Externas	802	76,67%
Total de tomadas	1046	100,00%

Figura 4. 14

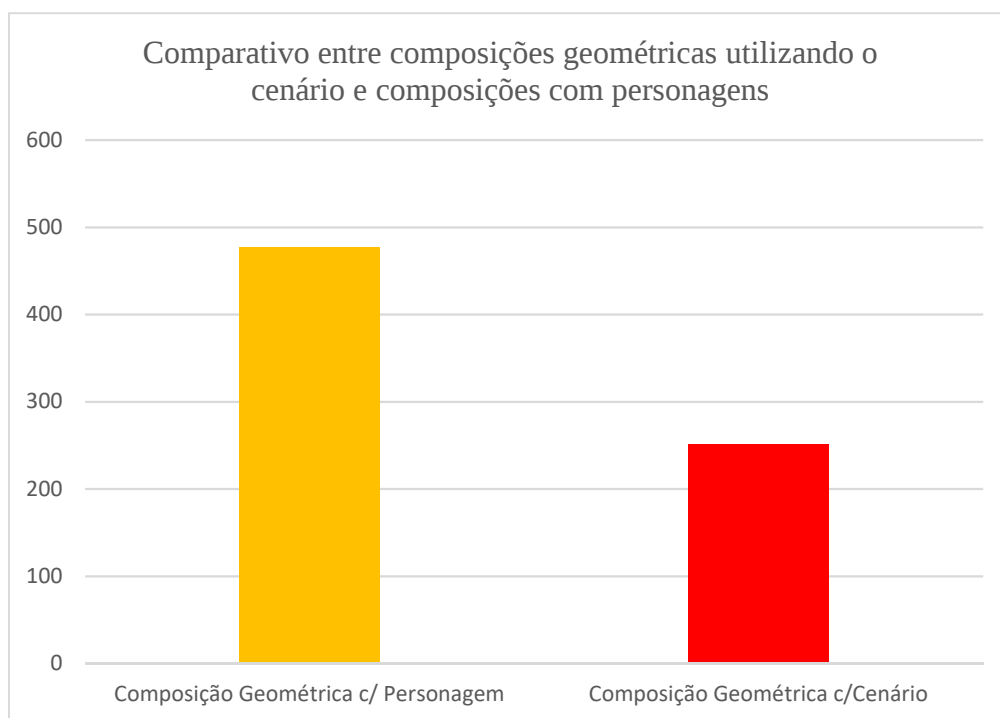


Ao chegarmos no próximo estágio de análise verificamos outra consequência do alinhamento do gênero, uma vez que Kurosawa trabalha com uma proporção enorme de pessoas ocupando o espaço cênico, ambientadas predominantemente em cenário externas, naturalmente a taxa de formas geométricas com personagens seria maior neste caso, do que a quantidade de formas com cenário ou objetos de cena, isto é, a grande quantidade de elementos humanos em ambientes abertos é o que determina este resultado.

Tabela 7

Formas geométricas formadas no cenário ou por personagens		
Composição utilizando personagem	477	65,43%
Composição utilizando cenário/objetos	252	34,57%
Total de formas geométricas detectadas	729	100,00%

Figura 4. 15



Esta maior incidência de composições geométricas utilizando personagens, evidencia uma evolução estética do realizador, tendo em vista que posicionamentos mais delimitados, demandam maior nível de controle sobre a mise en scene do filme, de modo a exigir do cineasta uma capacidade retórica exemplar, pois para que os componentes humanos estejam nos seus respectivos lugares no momento correto em que a câmera se posicionar até eles, é necessário que os atores compreendam o motivo e o proposto narrativo que o cineasta busca alcançar com estas composições.

Ao destacarmos uma imagem que aparece logo nos primeiros minutos de filme, conseguimos perceber qual será a tônica da narrativa visual que irá vigorar durante todo o enredo, a composição de grupos de pessoas será não apenas recorrente, como também exercerá funções dramáticas pontuais.

Figura 4. 16



Fonte: makingoff.org

A composição ilustra de maneira efetiva os comentários desenvolvidos acima no texto sobre a natureza das geometrias com grupos de pessoas, este método de composição com escala ampliada, como mencionado será aplicado durante todo o desenrolar da trama, pois mesmo quando a narrativa se direciona para enfocar mais profundamente determinado personagem, sempre estarão à sua volta, componentes humanos de vários nichos dramáticos, sejam estes apenas figurantes ou personagens com voz ativa no filme, sendo que – exceto algumas cenas isoladas como as da sub-trama envolvendo o romance proibido entre o jovem aprendiz de samurai e uma camponesa da vila – de modo geral as composições sempre envolverão ao menos três elementos humanos. A partir desta premissa de composições infladas, observamos os resultados referentes aos diferentes tipos de formas geométricas detectadas, e verificamos a ocorrência de um fenômeno interessante, há um certo equilíbrio nas formas utilizadas, com as formas triangulares aparecendo a frente como padrão geométrico mais presente com incidência média de 37,31% das tomadas do filme.

Tabela 8

Tipos de Formas Geométricas detectadas		
Formas quadráticas	250	34,29%
Formas triangulares	272	37,31%
Formas circulares	207	28,40%
Total de formas detectadas	729	100,00%

Esta alta taxa de formas triangulares explica-se a partir da precedente constatação de que devido ao alto número de personagens ativos do enredo, quase toda a composição terá em média bases de três componentes, além de que, composições, principalmente as que acontecem em ambiente interno, que utilizam moderado número de componentes, como sete ou nove, acontecem geralmente em momentos de exposição narrativa, ou seja uma organização com linhas mais diretas como as quadráticas e as triangulares, funciona melhor para situações dramáticas mais pessoais. Composições como as das figuras abaixo, são frequentes nos momentos de menos ação e mais diálogo da narrativa.

Figura 4. 17



Fonte: makingoff.org

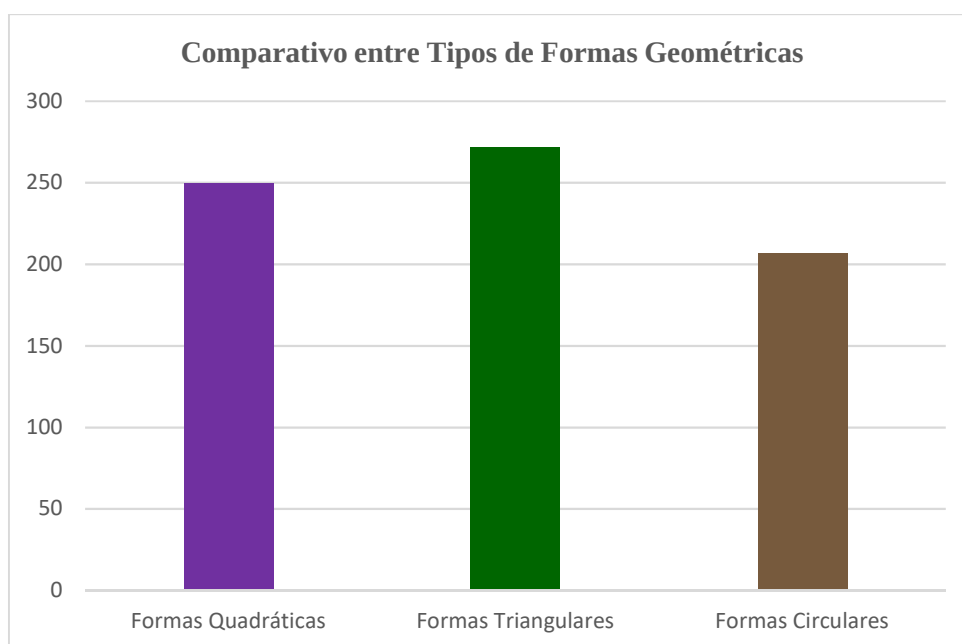
Figura 4. 18



Fonte: makingoff.org

Entretanto, ao nos voltarmos ao gráfico abaixo reiteramos a relevância do aumento expressivo de formas geométricas circulares registradas em Os Sete Samurais, pois ao voltarmos para o estudo de caso anterior, veremos que Anjo Embriagado apresentou apenas 21 tomadas, de 216 no total, contendo formas circulares, enquanto nesta análise, observa-se a incidência de 207 formas circulares referentes a 729 tomadas diferentes.

Figura 4. 19



Além das formas circulares serem mais recorrentes nesta obra, sua utilização é precisa e necessária, ela sucede-se via sugestão visual inconsciente, na qual são transmitidos conceitos de união, cooperação e trabalho em grupo – os quais podem ser compreendidos como os temas do filme – de modo sutil na disposição dos componentes imagéticos que preenchem o quadro cinematográfico. O círculo aqui, tem extrema relevância pois coloca todos os elementos do grupo em semelhante posição, evocando um sentimento de mutualismo e harmonia que permeia a evolução dramática da narrativa.

As imagens a seguir mostram os efeitos que esta organização composicional poder gerar na observação do espectador.

Figura 4. 20



Fonte: makingoff.org

Figura 4. 21



Fonte: makingoff.org

A primeira composição apresenta um círculo formado por cinco dos seis samurais e mais Kikuchiyo – o personagem de Mifune que funciona como alívio cômico no enredo – que não se encontra no centro da imagem por acaso. Por não ser considerado de fato um samurai, por vezes é isolado dos demais e retratado de forma independente, contudo no momento narrativo da imagem, os seus companheiros já não o enxergam com a repulsa

e o desdém que cultivavam a seu respeito no estágio da seleção dos guerreiros, devido a um ato engenhoso no qual o personagem quebra a tensão inicial que havia entre os aldeões e os samurais. Sendo assim, estes aparecem dispostos de uma maneira que transmite respeito e aceitação para Kikuchiyo, que neste momento faz parte do círculo honorário dos samurais, inclusive é exatamente nesta passagem que ele recebe sua alcunha que provém da junção de dois termos Kiku que pode significar crisântemo e Chiyo que significa mil anos, ou seja Kikuchiyo em uma livre tradução pode ser entendido como Crisântemo Milenar, uma menção irônica ao gênio explosivo do personagem de Mifune, mas que nesta altura tem importante significado para o homem, pois simboliza uma espécie de batismo, portanto a necessidade do padrão circular.

Na segunda imagem o círculo tem como função potencializador a união pelo propósito em comum, ao circundarem os samurais enquanto estes passam informações acerca de técnicas de combate e noções militares, os aldeões evidenciam seu comprometimento com a missão proposta, compactuando plenamente com todos os modos de operação a serem transmitidos por seus futuros protetores.

Portanto, conclui-se a partir da análise geral dos resultados, que a evolução estética em Os Sete Samurais é perceptível em relação ao estudo de caso anterior, de modo que neste filme, Kurosawa explora de maneira mais equilibrada, os três tipos padrões geométrico, essencialmente se valendo de muitos elementos humanos em quadro, e ainda, destaca-se a utilização particular dos círculos como ferramenta narrativa atuante em um processo de transmissão temática.

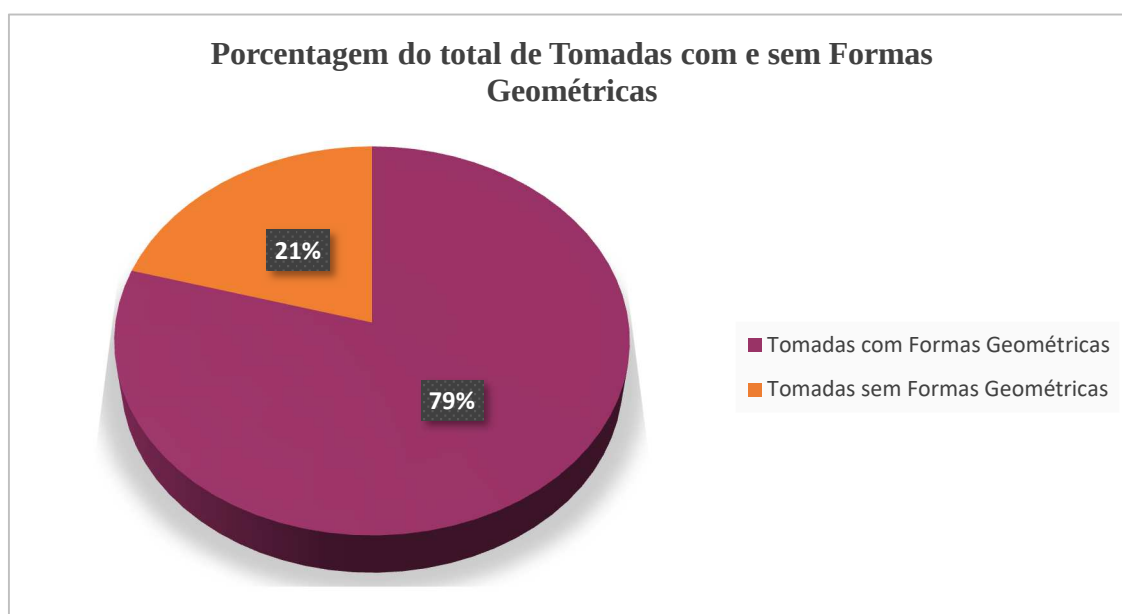
IV. 1. 3. Homem Mau Dorme Bem

Mantendo a propensão ao crescimento da presença de formas geométricas nas suas composições em uma escala diretamente proporcional ao avanço de sua carreira, constatamos nesta averiguação uma parcela quase hegemônica de tomadas com estas características visuais. Mesmo que a esta altura do experimento, a tese de geometrias composicionais permearem as imagens e regerem a narrativa visual de toda filmografia do cineasta já esteja comprovada, os números coletados impressionam, em Homem Mau Dorme Bem este conceito é extrapolado na previsão gradativa, de modo a acentuar o volume drasticamente, atingindo uma considerável marca de 79,44% de imagens contendo geometrias.

Tabela 9

Presença de Geometria por Tomadas no filme		
Tomadas com Formas Geométricas	286	79,44%
Tomadas sem Formas Geométricas	74	20,56%
Total de tomadas no filme	360	100,00%

Figura 4.22



Kurosawa desempenha com este filme, certamente um de seus trabalhos mais herméuticos do ponto de vista da organização composicional, o rigor com a disposição espacial dos elementos no quadro cinemático é implacável, tomada após tomada, mantém-se a constância de posicionamentos elaborados visando a ativação de tensões dramáticas diferentes para os diversos momentos da narrativa. O fator que provoca esta abordagem imagética majoritariamente geométrica, associa-se com a temática da trama, a qual se baseia em relações de interesses, corrupção e jogos de aparência.

Cada movimento narrativo, portanto, é metodicamente calculado pelos personagens que agem com constante cautela, assim como em uma partida de xadrez – uma referência comportamental latente, inclusive, aos fundamentos do gênero do filme, uma combinação de *noir* com tragédia shakespeariana.

Assim, para reproduzir visualmente este comedimento que circunda o clima da narrativa, a câmera e os personagens se movimentam harmoniosamente, de forma a criarem imagens organizadas com recorrentes padrões geométricos como a que se encontra abaixo.

Figura 4. 23



Fonte: makingoff.org

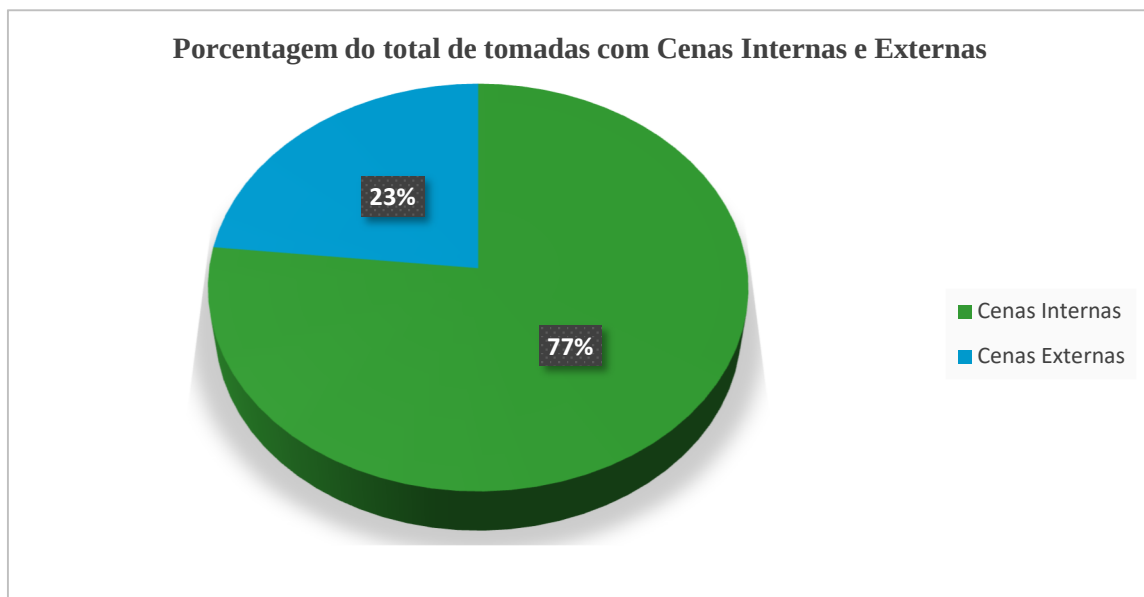
O apurado senso composicional das imagens desta sequência inicial, é, especialmente, um dos pontos altos do filme – sendo este um dos motivos para escolha da obra como um dos materiais para análise – uma vez que o espectador passa ser envolvido cada vez mais ao universo da trama, logo em seus primeiros minutos, através de enquadramentos, simultaneamente, dinâmicos e rigorosos.

E como aconteceu em *Anjo Embriagado* – outra representação do gênero noir no repertório cinematográfico de Kurosawa – detectamos no seguimento da análise, uma proporção maior de cenas internas, o que indica novamente, uma tendência a conflitos de ordem pessoal, na qual relações e valores particulares serão abordados e confrontados mais intensamente do que no estudo de caso anterior.

Tabela 10

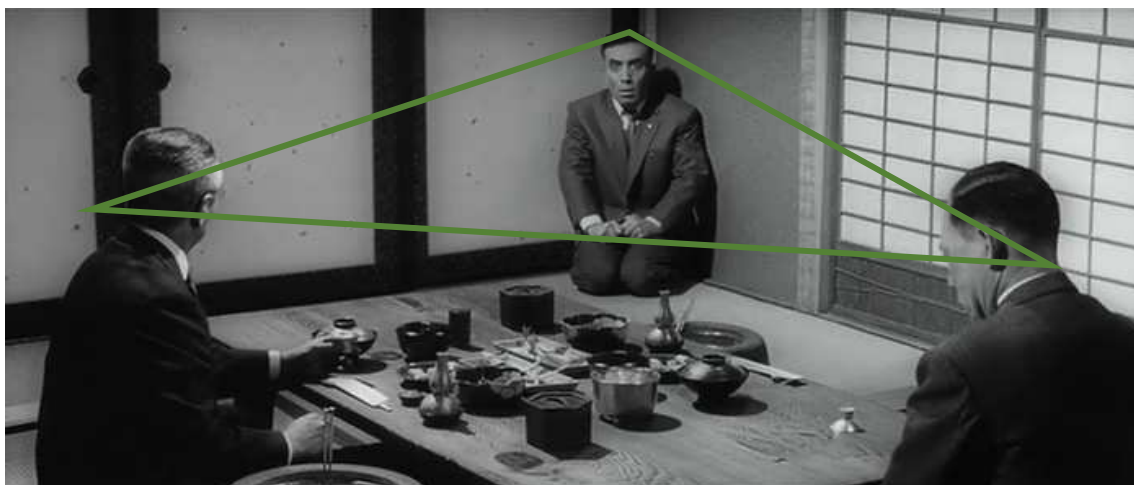
Volume de Cenas Internas e Externas		
Cenas Internas	276	76,67%
Cenas Externas	84	23,33%
Total de tomadas	360	100,00%

Figura 4. 24



A vigência de ambientes internos, possibilita o fomento à sensação de claustrofobia que se mantém forte durante todo o filme e intensificam as posturas passivas-agressivas de que são apresentadas de modo eficaz. Haja vista, principalmente, as passagens em que o antagonista da trama, Iwabuchi, juntamente com seu fiel colaborador Moriyama, recorre aos traquejos corporativos para intimidar àqueles que ameaçam a estabilidade de seus planos, como acontece na sequência a seguir.

Figura 4. 25



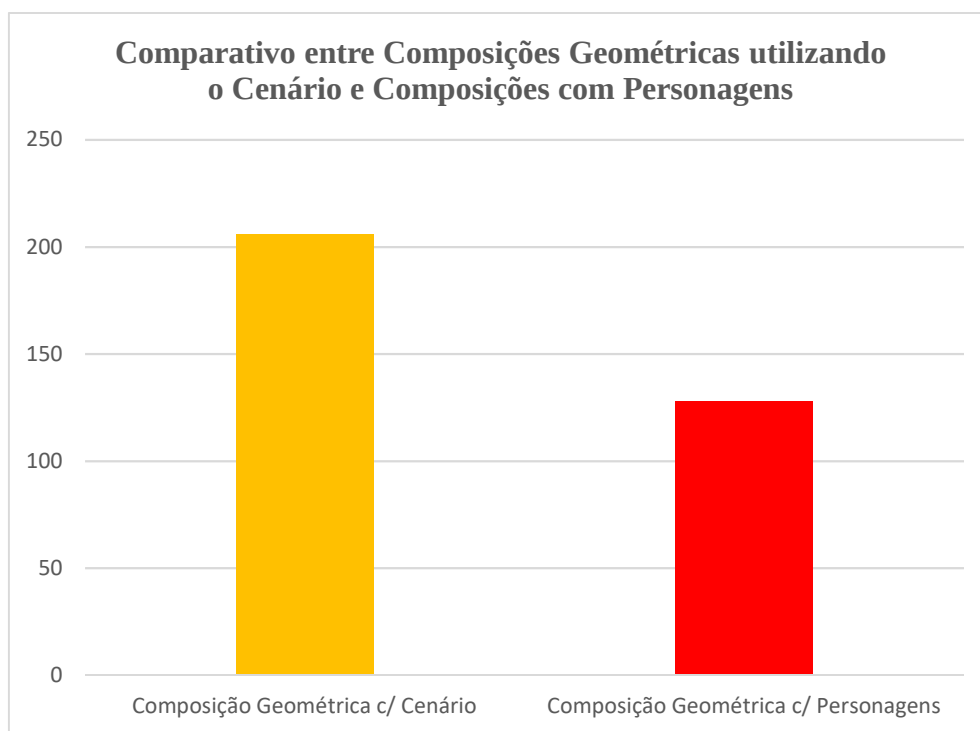
Fonte: makingoff.org

Esta constância das cenas internas é refletida nos resultados observados no terceiro estágio desta averiguação. Ao analisarmos a tabela e o gráfico abaixo, percebemos maior proporção de composições geométricas utilizando elementos do cenário.

Tabela 11

Formas Geométricas formadas no Cenário ou por Personagens		
Composição utilizando cenário/objetos	206	61,68%
Composição utilizando personagens	128	38,32%
Total de formas geométricas detectadas	334	100,00%

Figura 4. 26



Cenas como a que podemos acompanhar abaixo, concentram a cerne da tendência composicional que é apresentada no gráfico acima, repetindo – e aprimorando – a técnica trabalhada em *Anjo Embriagado*. Esta que é pautada na utilização regular de enquadramentos naturais como captadores e orientadores do olhar, fazendo com que observamos com mais atenção aquilo que Kurosawa deseja intensificar na imagem.

Figura 4. 27



Fonte: makingoff.org

Se traçarmos um paralelo comparativo entre a linguagem fotográfica e a linguagem escrita, podemos dizer que este tipo de técnica de composição muito presente na obra do realizador, sobretudo em seus trabalhos gendai geki, funciona não como parênteses – como uma primeira análise possa sugerir – mas sim como um ponto de exclamação.

Ao chegarmos na etapa final da análise, confirmamos a tendência da supremacia de formas quadráticas dentro do volume de geometrias detectadas em função da frequência acentuada de composições utilizando elementos do cenário como molduras naturais.

Tabela 12

Tipos de Formas Geométricas detectadas		
Formas quadráticas	194	58,08%
Formas triangulares	132	39,52%
Formas circulares	8	2,40%
Total de formas detectadas	334	100,00%

Entretanto, mesmo que o gráfico mostre maior incidência de formas quadráticas, isso não significa necessariamente que este tipo de geometria é a mais representativa no contexto visual - narrativo do filme. Neste caso, na verdade, os triângulos são as formas mais influentes, se mostrando essenciais para o estabelecimento visual das variadas posições que as pessoas ocupam em suas relações, de forma quase didática a indicar para o espectador o que cada um dos personagens dentro do quadro está sentindo. Na figura

abaixo apresentamos o primeiro exemplo deste estabelecimento de relações e sentimentos desempenhado através de precisa organização imagética.

Figura 4. 28

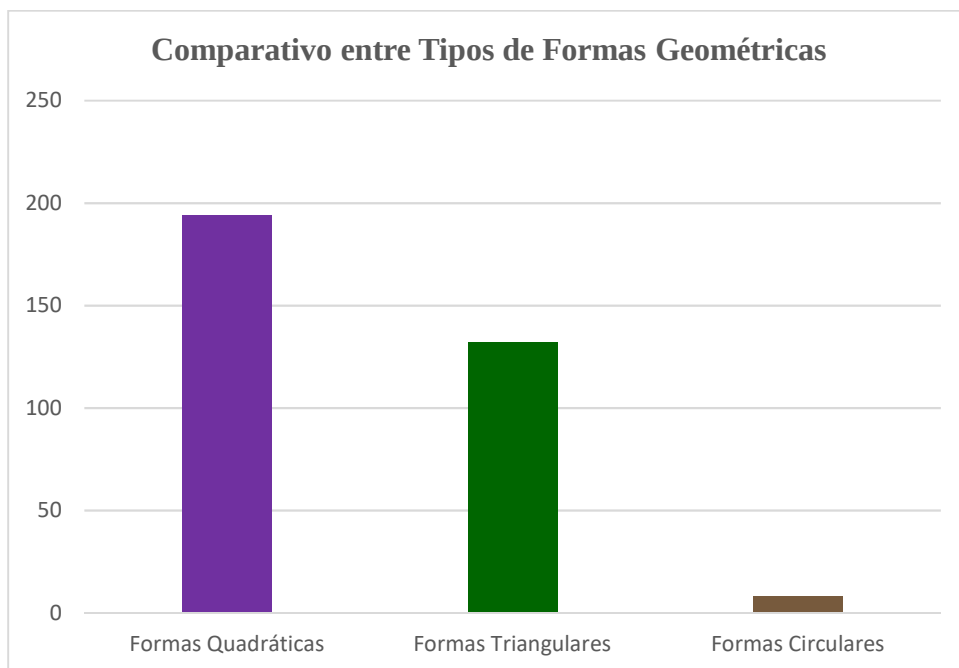
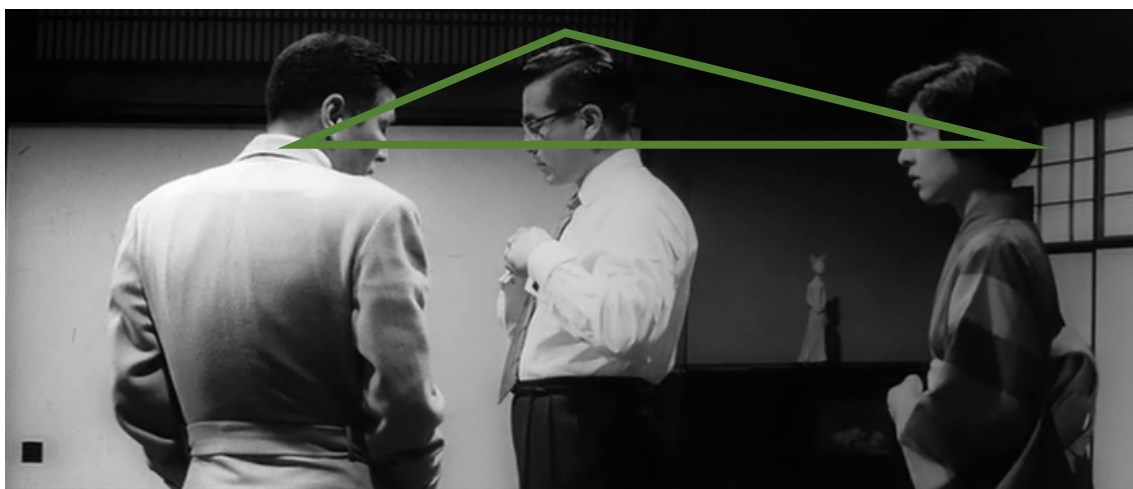


Figura 4. 29



Fonte: makingoff.org

Entretanto, mesmo que o gráfico mostre maior incidência de formas quadráticas, isso não significa necessariamente que este tipo de geometria é a mais representativa no contexto visual - narrativo do filme. Neste caso, na verdade, os triângulos são as formas

mais influentes, se mostrando essenciais para o estabelecimento visual das variadas posições que as pessoas ocupam em suas relações, de forma quase didática a indicar para o espectador o que cada um dos personagens dentro do quadro está sentindo. Na figura acima apresentamos o primeiro exemplo deste estabelecimento de relações e sentimentos desempenhado através de precisa organização imagética.

Ao posicionar Nishi, o herói da trama, exatamente no centro do quadro, localizado entre seu cunhado e sua esposa, Kurosawa explica visualmente o desconforto pelo qual o personagem está passando. Estando ele, por um lado, pressionado constantemente pelo irmão de sua esposa a ser um bom marido – este que projeta na intimidação ao cunhado uma espécie de compensação gerada por um possível remorso latente ao crescer presenciando o sofrimento da irmã. E que por outro lado, ao tentar evitar qualquer laço afetivo com sua recém esposa, sendo ela vista – inicialmente – como um instrumento para a efetivação de seu plano de vingança contra seu sogro, ele apenas a aproxima ainda mais, que não é capaz de compreender a indiferença e rejeição do marido.

Abaixo observa-se outro exemplo expressivo desta comunicação visual pelos triângulos.

Figura 4. 30



Fonte: makingoff.org

Esta que pode ser considerada a composição mais simbólica do filme, marca a virada narrativa do final do segundo ato, mudando completamente os rumos do enredo. A fim de expressar visualmente este momento-chave da trama, Kurosawa decide colocar no quadro, todas as representações físicas dos conflitos que Nishi enfrenta durante a projeção e, sagazmente, posiciona estes elementos agrupados de acordo com as suas relações

específicas com o personagem de Mifune. Ou seja, do lado esquerdo do quadro encontram-se o seu maior inimigo e ajudante, símbolos da trama principal do filme que é fundamentada em um plano de vingança, e do lado direito, estão sua mulher e seu cunhado, personagens que atuam em uma sub-trama, a qual acompanha o processo de decepção que Nishi provoca em todos os envolvidos ao se casar com Yoshiko visando interesses oblíquos. O cineasta desenvolve estes dois triângulos visuais que fecham no herói da trama, justamente para transmitir um senso de urgência que sugere o confronto eminente, isto é, ele comunica ao espectador que a partir deste ponto o protagonista deverá enfrentar seus problemas frente à frente, obrigando-o a adotar novas estratégias. Dado aos apontamentos colocados nesta análise, inferimos que ao representar visualmente um universo de corrupção e mentiras através do pragmatismo geométrico quase que absoluto, Kurosawa atinge em *Homem Mau Dorme Bem* uma de suas maiores conquistas estéticas de sua filmografia, expressando-se através de suas composições imagéticas de maneira natural.

IV. 1. 4. Ran

Ao chegarmos na análise do último estudo de caso deste experimento, observamos que as tomadas com formas geométricas permanecem em alto nível de incidência, apresentando um significativo volume de 73,22%, com uma diferença de apenas 6,22% em relação a *Homem Mau Dorme Bem*, que, como citado, certamente é uma de suas obras que contém mais composições com formas geométricas.

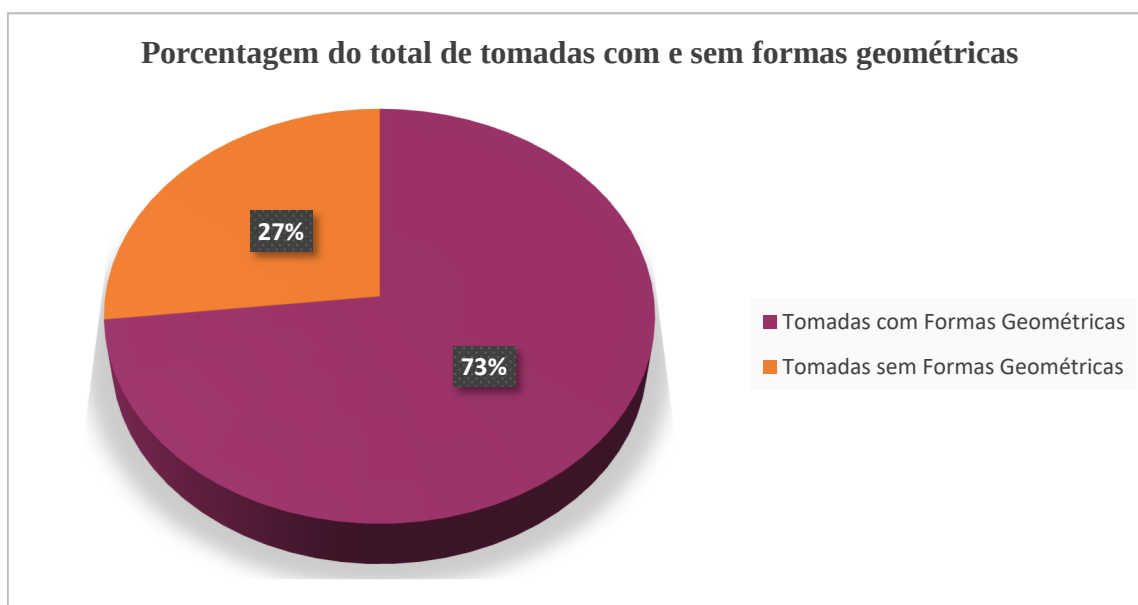
Tabela 13

Presença de Geometria por Tomadas no filme		
Tomadas com formas geométricas	380	73,22%
Tomadas sem formas geométricas	139	26,78%
Total de tomadas no filme	519	100,00%

Embora esta diferença – mesmo que diminuta – de percentual constatada nesta fase final de sua carreira, derrube, tecnicamente, a projeção do aumento contínuo da ocorrência de geometria em suas composições, levantada e mantida até o estágio anterior da experiência, a hipótese ainda se mostra válida, visto que este leve decréscimo não é capaz de expressar de fato o que ocorre no processo de composição imagética de Ran. Pois, ao considerarmos o gênero do filme, o resultado ganha novas possibilidades de interpretações. Isto é, a obra que, como a anterior, também consiste em releitura de uma tragédia

shakespeariana, desenvolve-se, entretanto, de um modo completamente diferente, trocando o comedimento e controle composicional proporcionados pela atmosfera noir, pela inconstância, agressividade e volúpia de tomadas de batalhas épicas. Como vimos no segundo estudo de caso em *Os Sete Samurais*, trabalhos do cineasta voltados ao gênero épico, implicam a utilização de uma grande escala de elementos humanos, o que por sua vez gera grandes dificuldades de controle composicional, sobretudo, nas sequências de combate, onde manter posicionamentos precisos e demarcados se mostra uma tarefa quase inatingível, além do fator naturalidade a ser alcançado nestas passagens, visto que composições caóticas se mostram eficazes na transmissão de veracidade.

Figura 4. 31



No entanto, mesmo que o elenco de *Ran* seja ainda maior do que a obra clássica da década de cinquenta, Kurosawa subverte, de certa forma, alguns de seus próprios preceitos ao gênero, e mantém composições extremamente organizadas, mesmo em algumas sequências de luta entre exércitos inteiros, resultando em um valor elevado de formas geométricas para uma narrativa com tantos desafios de produção. Composições como a que verificamos a seguir, são inseridas, principalmente, nas sequências do combate final.

Figura 4. 32



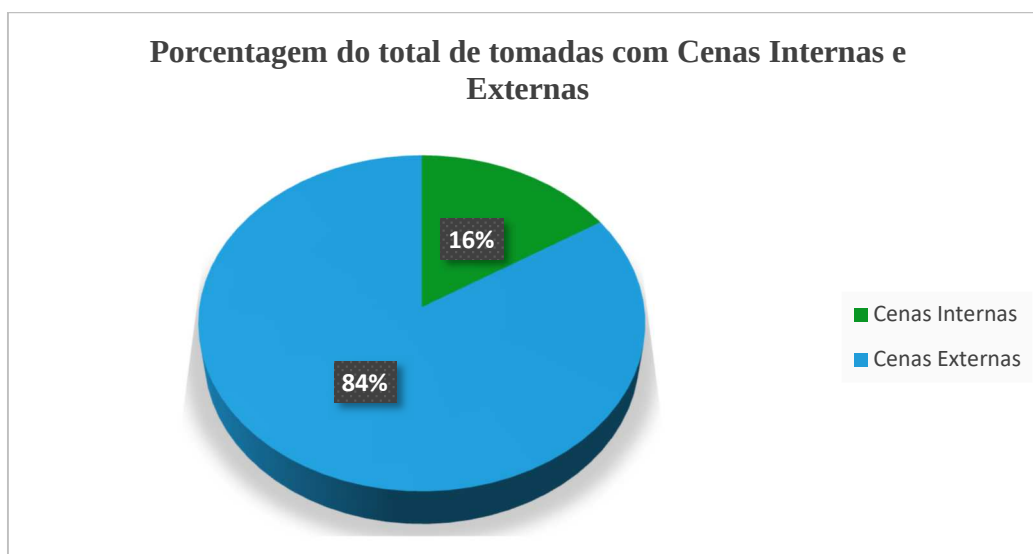
Fonte: makingoff.org

Estas imagens são intercaladas com passagens de organização composicional mais irregular, o que não significa menor processo elaboração imagético, mas sim uma estratégia traçada a partir da perspectiva da montagem, na qual é desempenhada a técnica de contraposições visuais, que se baseia na associação de imagens opostas, a fim de gerar um desconforto estético, potencializando assim, o caos vivenciado pelos personagens no campo de batalha.

Tabela 14

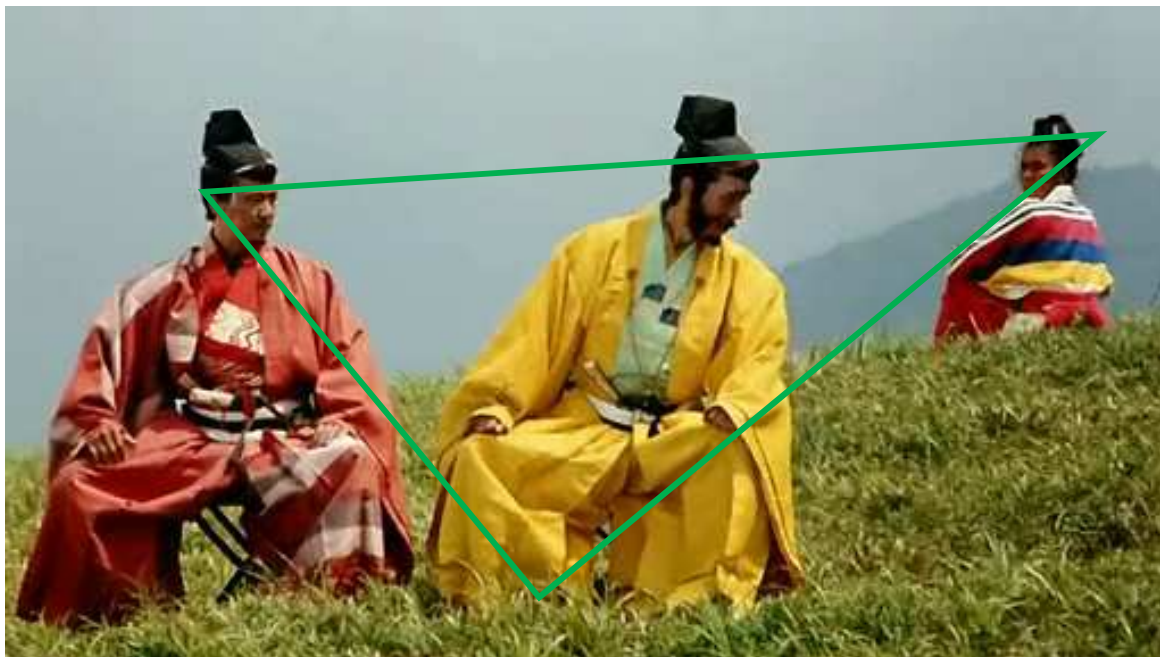
Volume de Cenas Internas e Externas		
Cenas Internas	83	15,99%
Cenas Externas	436	84,01%
Total de tomadas	519	100,00%

Figura 4. 33



Como aconteceu em *Os Sete Samurais*, neste caso, as influências do gênero também se refletem, por consequência, no predomínio de cenas externas, reiterando a necessidade narrativa de exteriorizar as relações e conflitos da trama, expressando-os visualmente.

Figura 4. 34



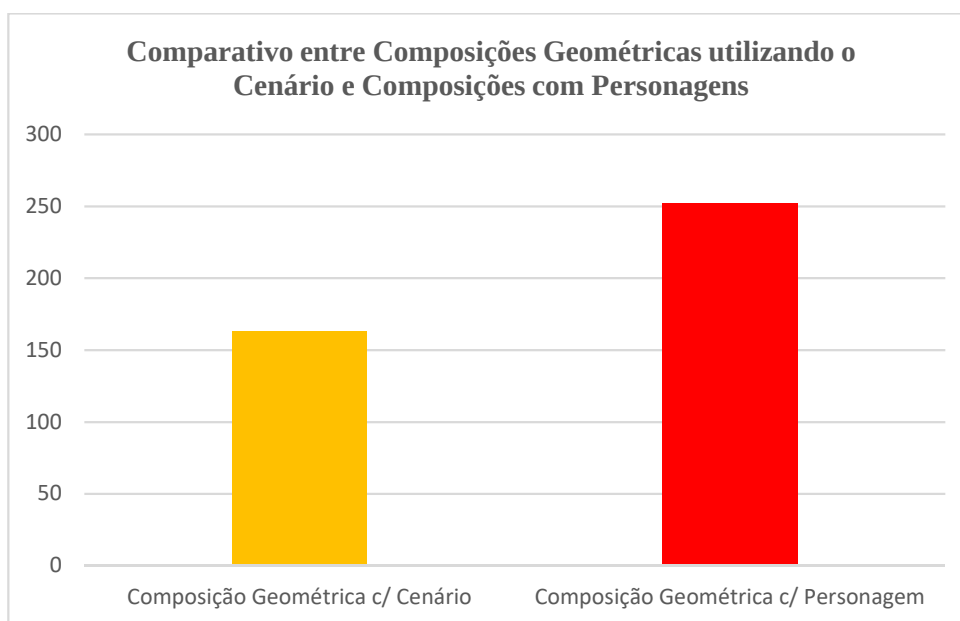
Fonte: makingoff.org

Neste enquadramento, Kurosawa mantém seu método de composição triangular para estabelecer as posições e os componentes de determinada relação abordada no enredo do filme, neste caso o elo mais fraco encontra-se isolado na extremidade do triângulo. Seguindo as condições logísticas da produção, confirma-se maior incidência de composições com personagens, haja visto que, nos ambientes externos, a probabilidade da presença de elementos do cenário úteis à composição imagética é menor.

Tabela 15

Formas Geométricas Formadas no Cenário ou por Personagens		
Composição utilizando cenário/objetos	163	39,28%
Composição utilizando personagens	252	60,72%
Total de formas geométricas detectadas	415	100,00%

Figura 4. 35

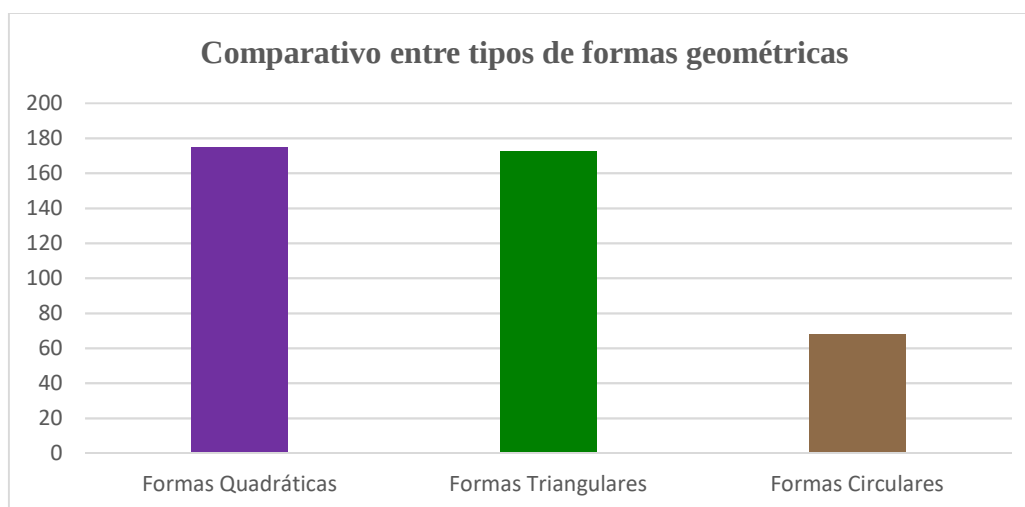


Na derradeira etapa analítica registra-se notável equilíbrio nos tipos de formas geométricas detectadas, mais precisamente, entre as formas quadráticas e as triangulares, com uma diferença percentual irrisória entre elas.

Tabela 16

Tipos de Formas Geométricas detectadas		
Formas quadráticas	175	42,17%
Formas triangulares	173	41,69%
Formas circulares	68	16,39%
Total de formas detectadas	415	100,00%

Figura 4. 36



As formas quadráticas, em mais uma oportunidade, aparecem em alta incidência associando-se novamente a composições fundamentadas em formas moldurais “espontâneas”, as quais desempenham o papel narrativo fundamental de intensificar uma sensação e ou informação dramática, a título de exemplo, destacamos esta imagem:

Figura 4. 37

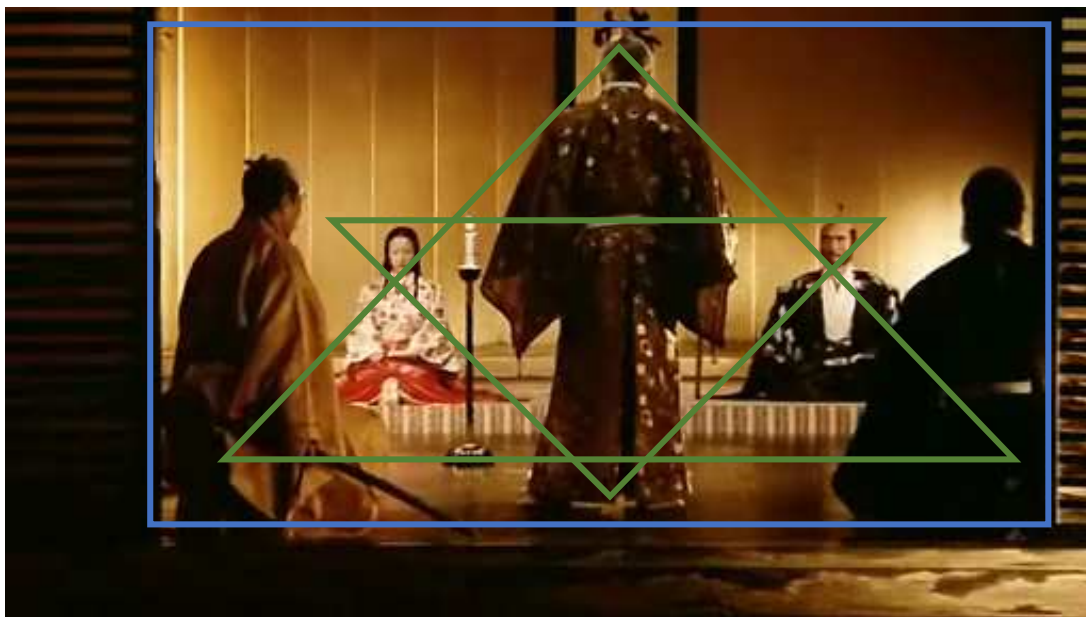


Fonte: makingoff.org

Precisamente neste momento, o personagem central da trama Hidetora, inicia seu processo de confusão pós-traumática depois de presenciar seu império ser colapsado em decorrência de uma traição de seu próprio filho, sendo o único sobrevivente do massacre, e por consequência, condenado a vagar entre a vida e a morte como castigo pelos seus anos de tirania. Kurosawa utiliza o portão para forçar o espectador a presenciar o declínio daquele homem, emoldurando a situação de modo a sintetizar sua ruína, seja na sua própria figura ou na representação de seu poder simbolizada pelo fogo queimando o seu castelo, ele potencializa suas perdas visualmente.

Nos momentos narrativos mais importantes da trama, o cineasta recorre a combinação de duas formas, com a finalidade de enfatizar a complexidade do conflito que está instaurado naquele recinto, envolvendo todos os elementos presentes no quadro.

Figura 4. 38



Fonte: makingoff.org

Recorrendo sempre ao triângulo como instrumento alusivo as relações dos personagens, Kurosawa posiciona Hidetora na base das formas, com o intuito de reiterar que o personagem é o centro do conflito, além de expressar a vulnerabilidade de sua posição no momento. Outro exemplo desta lógica composicional acontece já no final do filme.

Figura 4. 39



Fonte: makingoff.org

Ao ser confrontada por Jiro e Kurogane no ápice da queda do império, Lady Kaede finalmente revela seu plano de sabotagem e vingança. Kurosawa posiciona a personagem no centro da imagem, em um plano baixo, de modo a manter a atenção do espectador constante no discurso da personagem que culminara na derradeira virada narrativa do filme. Os padrões circulares também são explorados de modo eficaz em *Ran*, funcionando da mesma forma que o realizador os apresentou em *Os Sete Samurais*, representando conceitos de harmonia e equilíbrio a serem assimilados no contexto do enredo, como vemos na composição a baixo em que Hidetora aparece em conjunto com todos os seus filhos ao seu redor.

Figura 4.39



Fonte: makingoff.org

Tendo em vista os dados coletados e interpretados, pode-se concluir que em *Ran*, o trabalho que representa os momentos finais de sua carreira cinematográfica, Kurosawa, ao refinar técnicas desenvolvidas durante seus anos mais produtivos nas décadas de cinquenta e sessenta, produz emblemáticos discursos visuais, culminando em uma narrativa fluída com composições marcantes.

V. Conclusão

Com esta pesquisa intentou-se compreender e interpretar fenômenos imagéticos observados na obra de Akira Kurosawa responsáveis por potencializar a capacidade retórica de suas histórias. Por meio da experiência de observação e contagem de frequência, visamos confirmar a hipótese de que estes fenômenos são gerados através da técnica de composição visual baseada na formação de figuras geométricas, as quais desempenham funções narrativas essenciais, que possibilitam o realizador de exteriorizar conceitos e até mesmo comunicar sentimentos específicos de cada personagem, utilizando somente a disposição dos elementos dentro do quadro cinematográfico, sejam eles atores, figurantes ou componentes do próprio cenário.

Os processos que conduziram a investigação destes fenômenos, foram elaborados de modo a embasar nosso olhar para com a estética geral das imagens de Kurosawa, preparando nosso direcionamento interpretativa, de maneira a que o experimento de observação fosse devidamente executado, evitando, a medida do possível, qualquer equívoco elucidativo. Para tanto, o trabalho foi dividido em duas partes, sendo a primeira de assimilação e reconhecimento do objeto de estudo, que se desenvolveu por meio das revisões das fases de sua carreira, de seu próprio estilo cinematográfico – com enfoque voltado continuamente a aspectos estéticos – e por fim de suas referências que construíram seus alicerces artísticos. Na segunda parte apresentamos a metodologia que utilizaríamos para a condução do experimento, definindo os caminhos a serem percorridos, a escolha dos materiais para análise e como iríamos proceder com os dados recolhidos, em seguida executamos o estágio da observação e contagem, para que finalmente, pudéssemos apresentar os resultados obtidos e os interpretar, orientados pelas informações levantadas na primeira parte da dissertação. Estas que foram essenciais nos direcionamentos da análise, visto que, uma vez familiarizados com as técnicas de seu exercício cinematográfico, bem como com o arcabouço artístico que norteava a concepção de suas imagens, pudemos codificar de modo mais fidedigno os discursos provenientes na disposição composicional de seus trabalhos. A partir do desenvolvimento do experimento chegou-se as seguintes inferências acerca de cada material analisado:

No primeiro caso analisado, *Anjo Embriagado* de 1948, observamos suas concepções estéticas em estágio de aprimoramento, de modo a se constatar, ainda, certa inconsistência na concepção de sua identidade visual. No entanto, ainda assim, destaca-se logo no início da averiguação, a informação de que, as tomadas que contém algum tipo de

padrão geométrico se apresentam com maior incidência no filme, confirmando a hipótese desta tendência imagética do realizador. Ao decorrer da leitura dos resultados, percebemos os primeiros efeitos narrativos que Kurosawa consegue alcançar por intermédio de suas composições, como por exemplo, a capacidade de ressaltar determinada ação acontecendo dentro do quadro, direcionando o olhar do espectador para o fato ou personagem que ele pretende salientar na cena, por meio da utilização de molduras naturais – sejam elas portas, janelas ou qualquer outro espaço que forme um quadrado – as quais estarão presentes no repertório estético do realizador durante sua filmografia. Outro recurso visual que será recorrente na cinematografia de suas obras, exercitado pelo cineasta neste caso, é a “tríade dramática”, na qual ele trabalha sempre composições com base de três personagens, dispostos no quadro, de modo a representarem o lugar que ocupam naquela relação, em *Anjo Embriagado*, ele utiliza o mecanismo para equilibrar a contraposição drástica de arquétipos, de modo que a personagem Miyo ocupa a posição de mediadora na relação problemática entre os protagonistas Sanada e Matsunaga.

Na segunda análise do material de amostragem, percebemos que, na segunda fase de sua carreira – e mais prolífera, seguidamente da fase posterior – em *Os Sete Samurais* de 1954, Kurosawa já se mostra consideravelmente mais seguro acerca de sua personalidade estética, desempenhando pleno domínio sobre as técnicas testadas no período inicial, propondo ressignificações a estes métodos antigos e adicionando variações composicionais e discursivas a eles. O equilíbrio notado entre os tipos de formas geométrica detectadas, representa este controle imagético que o realizador exerce em seus trabalhos nesta altura profissional e dialoga diretamente com as demandas narrativas da trama. Outra consequência deste alinhamento entre o gênero, a temática e a estética do filme, é exemplificado através da constância de formas circulares, simbolizando visualmente os conceitos de trabalho em equipe, união e harmonia.

A averiguação do terceiro objeto de análise, *Homem Mau Dorme Bem* de 1960, apontou para consolidação de seu rigor composicional, evocado na assiduidade quase absoluta de composições com formas geométricas, um estímulo visual quase hipnótico, com a finalidade de manter a atenção do espectador concentrada no enredo em que os personagens estão tentando a todo momento enganar uns aos outros, ao passo que quase toda composição do filme transmite algum novo conceito da trama de maneira sutil e inconsciente. A constância de formas triangulares e quadráticas voltaram a prevalecer durante toda a projeção, sendo que constatamos que os triângulos neste filme, são utilizados, novamente, como principal metáfora visual e dramática, simbolizando as relações entre os

personagens, porém, desenvolvidos de maneiras mais elaboradas e em maior ocorrência do que nos filmes anteriores.

Os resultados recolhidos a partir do último caso analisado, *Ran* de 1985, denotam não apenas uma conservação da eloquência visual que permeou todas as fases de sua filmografia – compreendida no processo de comunicação imagética via organização composicional geométrica – mas também o apogeu de sua versatilidade estética, embasada em conceitos antigos, que são elevados ao seu máximo potencial. Todos os métodos estão presentes, as formas quadráticas como destaques visuais, os triângulos como metáfora de relação e os círculos como símbolo de harmonia, cada ferramenta estética utilizada no momento adequado, aliadas à uma profusão de cores e texturas, que culminam em sequências emblemáticas das quais figuram entre as mais rememoradas de sua cinematografia geral, sobretudo nas passagens de combate, inserindo simetria e organização geométrica em situações caóticas.

Traçando um paralelo comparativo entre os fenômenos observados nos quatro casos do experimento, destacando tendências narrativas atreladas ao tema e ao gênero dos filmes, concluímos que seus trabalhos *gendai-geki*, apresentam predominantemente questões voltadas para conflitos internos, o que conseqüentemente, os torna mais propensos a gêneros que possuam signos mais intimistas de discurso narrativo, como é o caso do *noir*, identificado em *Anjo Embriagado* e *Em Homem Mau Dorme Bem*. Este fator, por sua vez, gera a maior ocorrência de cenas internas, possibilitando ao realizador trabalhar elementos do cenário na composição, como enquadramentos naturais em grande parte das vezes, predominando desta maneira as formas quadráticas em filmes do realizador com estas características.

Em contrapartida, podemos notar que nas suas obras *jidai-geki*s, que tendem em sua maioria ao gênero épico, o alto volume de componentes humanos, demanda a ambientação em espaços abertos, para que as proporções dos níveis de conflitos sejam fidedignamente retratadas, com isso há supremacia de cenas externas, ou seja, o cenário já não é um elemento mais acessível a colaborar na composição, culminando em maior incidência de tomadas geométricas utilizando pessoas nestes filmes. No entanto ao observarmos as taxas dos três tipos de formas detectadas, constataremos, que nos filmes analisados do gênero, tanto em *Os Sete Samurais*, quanto em *Ran*, há certo equilíbrio, evidenciando que em seus trabalhos de maiores escalas, Kurosawa explorava toda a sua versatilidade estética.

Outro ponto importante a se destacar sobre a correlação entre os casos é que, apesar de as formas quadráticas exercerem predominância em todos os casos, são as formas triangulares que carregam mais peso narrativo em suas manifestações, visto que sua incidência é observada em todos os momentos fundamentais das tramas de todos os casos.

Por fim, ao sintetizarmos as conclusões apontadas no derradeiro estágio da investigação, é possível afirmar que a hipótese proposta foi corroborado, de modo que, constatou-se a recorrente utilização de padrões geométricos em suas composições como ferramentas visuais narrativas, tornando-se cada vez mais frequente ao passo de sua evolução estética como um todo, evidenciando a importância desta abordagem metodológica no cinema de Akira Kurosawa.

Referências Bibliográficas

- Bardin, Laurence (1977-2009). *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70. Benedict, Ruth (2014). *O Crisântemo e a Espada: Padrões da Cultura Japonesa*. São Paulo: Perspectiva.
- Bordwell, David (2008). *Figuras Traçadas na Luz*. Campinas: Papirus.
- Bordwell, David (2013). *Sobre a História do Estilo Cinematográfico*. Campinas: Editora Unicamp.
- Burch, Noel (1979). *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.
- Chiao, Peggy (2010, Outubro 19). *Kurosawa's Early Influences* [Texto digital]. Disponível em: <https://www.criterion.com/current/posts/444-kurosawa-s-early-influences>. Acessado em: 4 abril, 2017
- Cardullo, Bert (Ed.) (2007). *Akira Kurosawa: Interviews (Conversation with Filmmakers)*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Cowie, Peter (Ed.) (2010). *Akira Kurosawa: Master of Cinema*. New York City: Rizzoli.
- Dresser, David (1983). *The Samurai Films of Akira Kurosawa*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Galbraith, Stuart (2002). *The Emperor's and the Wolf: The Lives and Films of Akira Kurosawa and Toshiro Mifune*. London: Faber & Faber.
- Ginsberg, Leonard (2008). *Rhapsody on a Film by Akira Kurosawa*. Victoria: Trafford.
- Godwin, James (1994). *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Godwin, James (1994). *Perspectives on Kurosawa*. Boston: G.K. Hall & Co.
- Gorringer, Karl (2011). *Samurai Lear?: The Cross Cultural Intertextuality of Akira Kurosawa's Ran*. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing GmbH & Co.
- Hashimoto, Shinobu (2015). *Compound Cinematics: Akira Kurosawa and I*. New York City: Vertical.

Hirano, Kyoko (1994). *Mr. Smith Goes to Tokyo: Japanese Cinema Under the American Occupation, 1945-1952*. Washington, D.C.: Smithsonian Books.

Kunigami, André (2009). *A Imagem do Cinema Japonês: Política e Ética do Olhar e do Corpo* (Dissertação de mestrado não publicada). Universidade Federal Fluminense, Brasil.

Kurosawa, Akira (1999). *Akira Kurosawa: Complete Drawings*. Tokyo: Shogakukan.

Kurosawa, Akira (2010). *Akira Kurosawa: Kadowaka Art Selection*. Tokyo: Kadokawa Group Publishing

Kurosawa, Akira (1983). *Something Like an Autobiography*. New York City: Vintage Books.

Kurosawa, Akira (1986). *Ran: Original Screenplay & Storyboards of Academy Award-Winning Film*. Boulder: Shambhala Publications

Kurosawa, Akira (1990). *Yume*. Tokyo: Iwanami Shoten.

Krippendorff, Klaus. (1980). *Content Analysis: An Introduction to its Methodology*. Thousand Oaks: Sage Publication.

Martinez, Dolores (2009). *Remaking Kurosawa: Translations and Permutations in Global Cinema*. Londres: Palgrave Macmillan.

McDonald, Keiko (2005). *Reading a Japanese Film: Cinema in Context*. Honolulu: University of Hawaii Press

Mellen, Joan (2002). *Seven Samura*. London: British Film Institute.

Neuendorf, Kimberly A. (2002). *The Content Analysis*. Thousand Oaks: Sage Publication.

Nogami, Teruyo (2006). *Waiting on the Weather: Making Movies with Akira Kurosawa*. Berkele: Stone Bridge Press.

Pepperman, Richard D. (2014). *Everything I Know About Filmmaking I Learned Watching Seven Samurai*. Studio City: Michael Wiese Productions.

Prince, Stephen (1999) *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa*. Princeton: Princeton University Press

Richie, Donald (1999). *The Films of Akira Kurosawa*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Richie, Donald (1971). *Japanese Cinema: Film Style and National Character*. Garden City: Anchor Books DOUBLEDAY & COMPANY, INC.

Richie, Donald (1987). *Rashomon: Akira Kurosawa, Director*. New Brunswick and London: Rutgers University Press.

Rose, Gillian (2007). *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications.

Stafford, Roy (2001). *Seven Samurai: The Ultimate Film Guide*. London: York Press.

Tanizaki, Junichiro (1999). *Elogio da Sombra*. Lisboa: Relógio D'Água.

Tasogawa, Hiroshi (2012). *All the Emperor's Men: Kurosawa's Pearl Harbor*. Montclair: Applause Books.

Weber, Robert P. (1990). *Basic Content Analysis*. Thousand Oaks: Sage Publication.

Wild, Peter (2014). *Akira Kurosawa*. Islington: Reaktion Books.

Yoshimoto, Mitsuhiro (2000). *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*. Durham: Duke University Press.

Referências Videográficas

Youtube. Anaheim (2013, Junho 13). *Akira Kurosawa 100th Anniversary Memorial Tribute* [Arquivo de vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ErelcWc-NelQ&t=231s>. Acessado em: 4 abril, 2017.

Youtube. Zhou, Anthony (2015, Janeiro 28). *The Bad Sleep Well (1960): The Geometry of a Scene* [Arquivo de vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jGc-K7giqKM&t=84s>. Acessado em: 4 abril, 2017.

Youtube. Zhou, Anthony (2015, Março 19). *Akira Kurosawa: Composing Movement* [Arquivo de vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=doaQC-S8de8&t=131s>. Acessado em: 4 abril, 2017.

Criterion Collection (2012, Setembro 12). *Robert Altman on Rashomon* [Arquivo de vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x4n0kLz80cY>. Acessado em: 4 abril, 2017.

Criterion Collection (2012, Outubro 04). *On the Violence of Seven Samurai* [Arquivo de vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h1JziA0nNkQ>. Acessado em: 4 abril, 2017

ANEXOS

FILMOGRAFIA AKIRA KUROSAWA

Sugata Sanshiro (1943)

Após três de seus guiões serem arquivados pela censura, ou barrados pelo estúdio, Akira se encontrava desestimulado a arriscar a jornada como realizador e passou a se dedicar apenas a escrita e venda de guiões encomendados, contudo, ao ler o jornal em uma dada manhã de 1942, foi subitamente atraído por uma propaganda de lançamento de um livro, uma novela chamada Sugata Sanhiro escrita por Tomita Tsuneo, Kurosawa inexplicavelmente teve a sensação de que aquele enredo viria a ser a base do seu filme de estreia à frente da direção, ele explica esta experiência na seguinte passagem:

O anúncio descrevia o conteúdo do livro apenas como, a história de um exímio lutador de judô jovem e rebelde, mas eu já sabia: ‘Era isso’. Não existe explicação lógica para a minha reação, mas eu realmente acreditei do fundo da alma em meu instinto e não tive dúvidas em momento algum. Me apressei em ver Morita a fim de mostrar-lhe o anúncio. ‘Por favor compre os direitos deste livro, será um grande filme’ eu implorei.

(KUROSAWA 1981: 103)

O homem chamado Morita ao qual Kurosawa se refere é Nobuyoshi Morita, que na altura era responsável pela divisão de planejamento e ficava a cargo de escolher quais projetos poderiam vir a ser produzidas pelo estúdio (que neste momento já havia se tornado Toho). Tendo barrado um guião promissor (porém arriscado) do, até então aspirante a realizador, devido a desconfiança quanto ao fato de sua inexperiência, Morita se encontrava agora incutido a ceder a exaltação do mesmo comprando os direitos da obra e viabilizando sua produção.

Embora obtendo a oportunidade ser produzido, o filme seguiu encontrando adversidades até seu processo de exibição, lançado em 1943 – período em que o país lutava na Guerra do Pacífico e que por conta disso, a xenofobia era algo presente naquela sociedade – foi imediatamente barrado pela censura da época, sendo acusado de propagar valores demasiadamente britânicos e americanos, fazendo com que o estúdio fosse obrigado a cortar boa parte da obra para que ela pudesse ser exibida, algo que ainda só foi possível devido a intervenção de Yasujiro Ozu outro respeitado realizador nipônico. Mesmo carregando estas enormes dificuldades, podemos observar no filme, os primeiros indícios de uma qualidade técnica emergindo no método do diretor – sobretudo o à cerca de seu pensamento estético quanto a imagem – e um ótimo exemplo no qual estas marcas

podem ser detectadas, é na cena do embate final entre o herói do filme contra o seu maior adversário. A luta é retratada com uma plasticidade extremamente criativa, equilibrando movimentos orquestrados da câmera com as ações dos personagens, além da incorporação de elementos da natureza a fim de adicionar dramaticidade a narrativa, materializado na presença dos fortes ventos da região que eleva o quadro cinematográfico do estreante realizador a uma condição de destaque.

A Mais Bela (1944)

Embora sua primeira experiência como realizador tenha sido marcada por grandes atribulações, Kurosawa se sentia confiante ao vencer a apreensão da estreia, assim sendo cada vez mais estimulado a buscar novos desafios concentrou seus esforços para a produção de seu segundo projeto. Haja vista que, seus argumentos anteriores foram severamente censurados, desta vez, o realizador opta por uma postura mais pragmática e conservadora na escolha do tema, algo que fosse capaz de eliminar a possibilidade de eventuais problemas com censores, de modo a evitar uma interferência em seu processo criativo. O enredo selecionado retrata o cotidiano de um grupo de jovens operárias que trabalham na confecção de lentes militares para o governo no período de guerra, mostrando seu enfrentamento às condições precárias de trabalho em prol da causa a que estão servindo, uma história de sacrifício coletivo e união, que dificilmente desagradaria a comissão de censura do estado.

Ao encontrar segurança para trabalhar, Akira vislumbra a conjuntura ideal para experimentações, nestas circunstâncias o realizador subverte por completo sua primeira abordagem na direção e opta por desenvolver a narrativa de maneira quase documental, utilizando métodos de captação de imagens mais espontâneos, instruindo as iniciantes atrizes a falarem e se comportarem como seus personagens durante todo o período da produção, procedimento similar ao utilizado pela corrente artística que começava a se popularizar entre os cineastas da Itália e que viria ser conhecido como neo-realismo italiano.

A perspectiva de exercitar e experimentar novas linguagens relacionar com a narrativa são os pontos mais significativos deste segundo desempenho de Kurosawa, próprio realizador reconhece que o filme não está entre seus melhores trabalhos mas reconhece sua importância na formação de suas bases artísticas: “A mais bela não é um grande filme, mas é um dos mais importantes para mim” (KUROSAWA, 1981: 109)

Sugata Sanshiro II (1945)

Apesar de seu primeiro trabalho *Sugata Sanshiro* sofrer com sucessivas retaliações, o filme obteve extremo êxito no âmbito da aceitação popular, figurando entre as maiores bilheterias no período em que foi lançado. Levando em consideração este expressivo sucesso do longa-metragem, o estúdio passou a conjecturar a oportunidade de utilizar a comoção do público para com a narrativa como uma forma de explorar ao máximo as capacidades comerciais do produto, assim, prontamente Kurosawa passou a ser pressionado a dirigir uma sequência da obra. A proposta não interessou o realizador em nenhum momento, que não se sentia estimulado a revisitar um enredo que em sua opinião já estava consolidado, ademais, considerando-se o motivo da produção: maiores rendimentos mercadológico. Entretanto, como o realizador detinha um contrato com o estúdio e devido a sua personalidade competitiva, Akira agiu profissionalmente durante todo processo, se esforçando para entregar o melhor produto possível desta continuação de seu primeiro filme. E mesmo a narrativa sendo apenas uma espécie de alongamento, ainda é possível se observar elementos positivos, principalmente, acerca da qualidade estética de suas imagens, destacando-se novamente uma sequência final, desta vez, o combate derradeiro é encenado com a paisagem coberta por neve, culminando em imagens magníficas. Não obstante, assim como em *A mais bela*, o diretor não ficou satisfeito com o resultado final e lamentou posteriormente:

Sugata Sanhiro, parte II, não foi um grande filme. Dentre as críticas existia uma que dizia ‘Kurosawa parece estar de alguma maneira cheio dele mesmo’. Pelo contrário, eu sentia que era incapaz de colocar minha completa dedicação naquilo.

(KUROSAWA, 1981: 110)

Os Homens que Pisaram na Cauda do tigre (Primeiro em 1945, depois em 1952)

Contextualizado no período feudal do Japão, *Os Homens que Pisaram Na cauda do Tigre* narra a tentativa de fuga de um senhor feudal através de linhas inimigas, acompanhado por seus generais, os quais o farão disfarçados de sacerdotes a fim de evitar o conflito em solo inimigo. Adaptado da peça clássica *Kanjincho* do teatro Kabuki (que por

sua vez foi inspirada pela peça *Ataka* do teatro Nô) o guião do filme demorou apenas três dias para ser concebido, foi programado a ser rodado em apenas um set de filmagem e com um orçamento extremamente reduzido, todos estes componentes denotam o ímpeto do realizador em continuar exercitando suas técnicas de criação mesmo em períodos severamente adversos, como aquele se seu país enfrentava no ano de 1945 devido a derrota da guerra para as forças Aliadas, além de uma capacidade admirável em administrar e viabilizar projetos sob pressão.

Apesar de curta a narrativa é capaz de envolver o espectador, fundindo uma atmosfera apreensiva com momentos de irreverência, concentrados principalmente no personagem do porteiro representado por Kenichi Enomoto – célebre comediante japonês que trabalhou em diversos filmes de Yamamoto nos quais Kurosawa desempenhou a função de assistente de direção – o qual exprime claramente a condição de alívio cômico do enredo, arquétipo que o diretor iria utilizar em outras diversas oportunidades na sua carreira como em *Os Sete Samurais* e *A Fortaleza Escondida*. Embora o filme não seja tão emblemático em sua filmografia, ainda assim teve extrema relevância em seus anos de formação, pois manteve-lhe criativamente ativo.

Juventude Sem Arrependimento (1946)

Marcado como o primeiro trabalho de Kurosawa após o fim da guerra, *Juventude Sem Arrependimento* simbolizava a oportunidade do artista celebrar sua recém-adquirida autonomia criativa, condensada em um sentimento de otimismo exacerbado, tendo em vista o novo cenário de liberdade de expressão que sua geração finalmente vivenciava, a possibilidade de desempenhar um projeto livre de retaliações exercidas por indivíduos completamente deslocados do âmbito cinematográfico. Todavia, desta vez, forças internas seriam as responsáveis por interferências em seu trabalho, uma vez que, após agitações políticas dentro dos estúdios Toho envolvendo greves e a criação de um comitê regulamentador, a produção foi submetida a alterações impostas em seu guião. Tendo em vista esta decisão do recém-criado órgão – que alegava a existência de uma narrativa similar a qual o projeto de *Akira* era pautado – o realizador foi forçado a filmar um guião do qual não compactuava, ressentido com o acontecimento ele comenta:

Esse foi o limite da irresponsabilidade. O primeiro guião escrito pelo dramaturgo Hisaita Ejiro para o meu filme era uma bela obra de arte

que ainda me machuca lembrar de ter sido arquivada nas mãos daquelas pessoas inconsequentes.

(KUROSAWA, 1981: 118)

Não obstante, Akira se empenhou novamente em conseguir extrair o melhor resultado nas condições que lhe foram impostas pelas circunstâncias, culminando na concepção de uma obra a qual obteve grande sucesso entre o público japonês e, mais indiretamente, entre os oficiais da ocupação americana no país, que viam os discursos libertários abordados na temática do filme com bons olhos. O fenômeno gerou inclusive a popularização da expressão “sem arrependimentos de...” criada na altura do lançamento do longa-metragem, que era disseminada constantemente em jornais e mídias da época ao se referirem ao momento do país, fato este que evidencia a grande influência que Kurosawa exerceu na cultura do Japão. Episódio que ocorreu em consequência ao teor do enredo da produção, a qual tratava do dilema moral e pessoal da protagonista Yukie, dividida entre o conforto e estagnação de uma condição burguesa da qual era herdeira, condição simbolizada na figura do personagem Itokawa o qual a estimula a seguir este caminho, ou a disposição ao enfrentamento pelo direito à liberdade de expressão e ao engajamento na causa estudantil, anseios representados por Noge, o retrato do jovem revolucionário.

Outro ponto a se destacar, consiste na observação de novas experimentações metodológicas referentes as características visuais e rítmicas do filme adotadas pelo diretor, cujas das quais, salientaremos a utilização da técnica de justaposição de imagens em cenas como a que Yuki se encontra em sua cela na cadeia, ao passo que um pendulo em movimento ocupa toda a extensão do quadro, tal artifício visual demonstra o efeito que os grandes clássicos do cinema silencioso surtiram no diretor, algo que fica ainda mais evidente em seu próximo trabalho depois da guerra.

Um Domingo Maravilhoso (1947)

Ainda assimilando a experiência da guerra, em seu sexto trabalho Kurosawa irá dirigir uma narrativa ambientada exatamente no período pós-conflito mundial, na qual é retratada a dura vida de um jovem casal neste cenário, trabalhando exaustivamente ao longo da semana para que possam desfrutar da melhor maneira possível seu único dia de folga no domingo com a módica quantia que ambos dispõem. Desta forma, com o enredo e as condições estabelecidas, o realizador propõe um estudo do comportamento destes

personagens inseridos nesta insólita situação, utilizando o próprio ambiente como agente indicativo do meio, potencializando a sensação de abatimento e desolação que dominava o país, fazendo com que as dificuldades que circundam os amantes sejam prontamente evidenciadas, algo que é possível se notar nos, quase sempre presentes, escombros da cidade utilizados como pano de fundo de diversas cenas externas.

Nesta produção o realizador já apresenta plena segurança no domínio da linguagem cinematográfica, elaborando planos complexos coordenando o movimento da câmera, dos indivíduos e das condições atmosféricas, de modo a comunicar determinado tom dramático a ser atingido em dado momento do filme, partindo do romance, passando pelo drama, chegando a tragédia e por fim encerrando na esperança. A perícia estética apurada do realizador é principalmente notada na última parte do filme, com destaque para a cena final em que Yuzo finge executar a Sinfonia Inacabada de *Schubert* para depois cair em si e colapsar, passando a ser consolado por Masako. O uso do travelling que se aproxima do rosto da mulher até enquadrá-lo em close, enquanto ela chora e se movimenta, ao passo que o vento sopra no ambiente espalhando as folhas pelo ar, resultando finalmente na quebra da quarta parede pela protagonista em um discurso emocionante e contundente, esta passagem caracteriza satisfatoriamente a confiança artística que o cineasta alcançava naquela altura.

Anjo Embriagado (1948)

A segurança e a convicção obtidas por Kurosawa através de experiências tortuosas vividas em seus primeiros anos de carreira como realizador, e conjuntamente, por sua determinação no exercício constante de experimentações buscando sempre a variação entre um projeto e outro, atingem em *Anjo Embriagado* sua maturidade. A força da direção pode ser destacada prontamente na potente cena de abertura da produção, em que o cineasta apresenta o contexto, o clima e o arquétipo dos personagens do filme em apenas alguns planos, os quais possuem impressionantes atributos visuais carregados de simbologias e significado, condensados primordialmente na metáfora da imagem do rio poluído que será recorrente durante toda a projeção.

A trama é centrada na relação problemática e inconstante entre dois personagens – aparentemente – estereotipados, o médico altruísta que anseia cuidar de seu paciente, e este que por sua vez se porta inconsequente de modo a levar um estilo de vida auto -

destrutivo, porém, ao analisarmos o fato do médico ser um alcoólatra pessimista e o paciente apenas um jovem buscando a formação de uma identidade, podemos perceber a profundidade das questões que o realizador pretende abordar, como a degradação humana, a pobreza e a falta de perspectiva da geração pós-guerra.

Marcado como o primeiro trabalho em parceria com o célebre ator Toshiro Mifune – o qual colaboraria em outros quinze projetos do realizador e se tornaria o ator japonês mais famoso internacionalmente – a obra exprime o entrosamento entre os dois artistas, revelando os talentos notáveis do até então jovem ator em ascensão a serem explorados de maneira mais incisiva posteriormente, e ainda, reflete a afirmação de Kurosawa como autor em sua ação de imprimir marcas narrativas emblemáticas, compreendidas sobretudo, por imagens cada vez mais complexas e poderosas, capazes de comunicar profundas mensagens sem recorrer a uma linha de diálogo sequer.

A Luta Solitária (1948)

Com já estabelecida inclinação a transpor seu olhar para assuntos delicados, nesta composição cinematográfica, Kurosawa aborda o sofrimento contido – como o próprio título sugere – de um jovem médico idealista (personagem vivido pelo seu mais novo ilustre e, *a posteriori*, recorrente colaborador Toshiro Mifune) que se infecta acidentalmente ao operar um paciente com sífilis durante a Guerra do Pacífico, contraindo, por consequência, esta doença que na altura era estigmatizada socialmente, forçando-o a esconder sua moléstia de todos a sua volta, dos colegas e pacientes da clínica onde trabalha, de seu próprio pai e dono da clínica e, principalmente, da mulher que ama, se vendo obrigado a terminar seu noivado promissor com ela, abdicando assim de sua paixão e de uma vida feliz, resignado ele concentrará todas as suas forças e se dedicará estritamente ao exercício de sua profissão, no salvamento diário de vidas.

Apesar da obra, à primeira vista, não apresentar imagens tão impressionantes quanto as encontradas no seu trabalho anterior, no entanto podemos destacar pelo menos dois momentos geniais do desempenho de sua noção estética; O primeiro logo na cena de abertura, na qual o realizador constrói uma atmosfera de completa tensão dramática para filmar uma cirurgia, estruturada pela junção metódica de elementos narrativos excepcionalmente bem manipulados, como a movimentação frenética dos médicos no quadro, a chuva forte caindo do lado de fora e o silêncio incômodo imperando no ambiente, que-

brado apenas por ruídos dos instrumentos metálicos dos cirurgiões e pelo barulho do temporal que acontece simultaneamente. O segundo se passa na cena em que o médico é questionado pela sua insubordinada aspirante a enfermeira, e acaba por desabafar toda a sua angústia para a colega, em uma passagem que mistura admirável performance de Mi-fune, combinada com uma movimentação de câmera pontual e novamente acentuada através da incorporação do barulho da chuva como elemento potencializador. Apesar de ser um dos títulos menos aclamados do realizador, *A Luta Solitária* é uma obra com sólidos atributos narrativos e que sugere o potencial expressivo do olhar cinematográfico do artista.

Cão Danado (1949)

A premissa de *Cão Danado* é extremamente simples (não simplista), trata-se de um detetive, Murukami, que tem sua pistola furtada durante uma viagem de ônibus, completamente lotado de passageiros, apreensivo com o teor da gravidade que a posse daquela arma em mãos maus intencionadas implicava, o homem passa a ficar obcecado na missão de recuperar o objeto, passando a vagar pelos lugares mais hostis da cidade na busca de pistas que possam lhe colocar no caminho do ladrão. Ambientada em uma atmosfera caracteristicamente noir – com todos os elementos primordiais ao gênero tais como, roubos, armas, detetives, perseguições, femme fatales (múltiplas), jazz como banda sonora, entre outros – a trama transcorre durante uma onda de forte calor deixando a tensão do protagonista ainda mais elevada, como já havia se notado em sua obra anterior, novamente, uma exemplar utilização da condição climática do contexto narrativo como metáfora dramática. Porém nesta produção a aplicação desta técnica é inserida de forma mais incisiva, de modo que, o clima reflete mais explicitamente o tom de cada sequência, as representações mais expressivas da manifestação desta alegoria climática são observadas em momentos como, do detetive Murukami vagando sem rumo pelas ruas da cidade enquanto imagens do sol e da imensidão de pessoas circulando a sua volta vão sendo intercaladas, e ainda mais diretamente, na cena em que finalmente a arma furtada do detetive é utilizada culminando em um assassinato, ao passo que uma tempestade torrencial se inicia, marcando claramente um ponto de quebra narrativa.

Com este filme Kurosawa fica apenas a um título de fechar sua sequência de seis trabalhos seguidos abordando a condição da sociedade japonesa no período pós-guerra e os traumas gerados neste processo (tema que seria revisitado somente seis anos depois

em *Anatomia do Medo* de 1955), dando sinais de pleno virtuosismo criativo, de modo a imprimir sua marca sem abdicar da experimentação e referenciação a variadas linguagens, a obra indica os caminhos prósperos que sua carreira irá percorrer.

O Escândalo (1950)

Em *O Escândalo*, Kurosawa aborda a questão da liberdade de expressão como um direito civil recém-conquistado pela sociedade japonesa do pós-guerra e os excessos negativos cometidos gerados pela sua indevida utilização, sintetizados nesta produção, na forma como a imprensa sensacionalista é representada, sendo a responsável por exercer todas as forças de antagonismo no longa-metragem. O conflito central da trama se desenvolve a partir da publicação de uma foto em que uma famosa cantora chamada Miyako Saigo e um artista com a alcunha de Ichiro Aoe aparecem juntos, seguido da afirmação inverossímil que estes se encontram apaixonados, através de uma revista sensacionalista. Enquanto a postura de Saigo é simplesmente a de descaso e indiferença, Aoe fica inconformado com a injustiça e busca ajuda para enfrentar seus algozes.

Apesar de manter o alto nível técnico, essencialmente no rigor da composição de imagens como de costume, o filme não se mostra tão arrojado e inventivo como outras obras do realizador, mesmo com passagens cativantes como a sequência da cena do bar na festa de natal, na qual após discursos otimistas de esperanças proferidos pelo personagem de Takashi Shimura para o novo ano, todos que estão no recinto influenciados pelas palavras começam a cantar a Aud Lang Syne, enquanto a câmera do diretor percorre cada rosto, conseguimos sentir a necessidade de determinação daquelas pessoas. Mesmo com alguns pontos positivos Kurosawa reconhece que deveria ter executada uma abordagem muito mais enfática sobre o tema neste filme, acerca desta frustração em não ser capaz de afetar o seu alvo com um golpe tão forte como poderia, Kurosawa comenta: “*O Escândalo* não se provou forte o suficiente, eu gostaria de realizar um filme mais poderoso. Quanto mais eu penso sobre isso, mais branda me parece ter sido a crítica de *Escândalo*” (KUROSWA 1981: 139)

Rashomon (1950)

Rashomon é o filme que simboliza um momento extremamente importante na carreira do cineasta, lhe proporcionando a oportunidade de romper barreiras e elevar a sua

condição como autor, através do alcance pleno de seu autodomínio criativo, bem como de sua maturidade artística, Kurosawa acaba por realizar a primeira obra prima de sua filmografia. Esta que lhe projetaria a um cenário internacional considerando conquistas de prêmios significativos como o Leão de Ouro em 1951, prêmio máximo do respeitado Festival Internacional de Cinema de Veneza, e na sequência o troféu da Academia do Oscar pela categoria de Melhor Filme Estrangeiro em 1952.

O enredo do filme se apresenta de modo completamente arrojado e inovador, fundamentado em técnicas narrativas incomuns na altura, como pontos de vista variados e flashbacks. Adaptada do conto “Dentro do Bosque” a trama apresenta o julgamento de um crime de estupro e assassinato através da perspectiva de testemunhas, do acusado, e das vítimas deste crime, que ao terem seus depoimentos inseridos através destes mencionados métodos, passam a confundir o espectador sobre a veracidade dos acontecimentos, fazendo com que a força da mensagem esteja na forma como ela é disseminada em detrimento do conteúdo, sobre esta particularidade da obra, Robert Altman comenta em entrevista registrada para Criterion Collection:

(...) o que nos leva conclusão adequada de que tudo é verdade e nada daquilo é verdade ao mesmo tempo, então isto se torna um poema que quebra com o conceito visual que temos em mente de que se vimos deve ser um fato (...)

(ALTMAN, 2011)

Entretanto a essência deste trabalho reside na potencialidade de suas imagens, o uso sagaz da luz natural estourada no rostos dos personagens, contrastando com as sombras geradas pelos elementos do ambiente simbolizam a dualidade da natureza humana, a – recorrente – apropriação das forças da natureza como catalizadores emocionais, colocados aqui na forma de chuva e sol, e primordialmente, a composição precisa, seja na observação simétrica, de enquadramentos naturais, na quebra da regra do terço, ou em planos puramente geométricos, são trabalhados de forma intuitiva e funcional para a intensificação da força narrativa. E tal alcance estético ideal para a concepção deste trabalho, foi intentado pelo realizador, na obstinação de se regressar as imagens puras do cinema silencioso que marcou sua juventude, sendo assim esta preocupação visual esteve presente desde o início do projeto como comenta Kurosawa:

A consciência da nossa perda estética, me causava constante irritação. Eu senti a necessidade de voltar às origens do cinema a fim de reaver esta beleza

particular novamente (...) Para proporcionar a simbólica atmosfera de pano de fundo, eu decidi utilizar o conto de Akutagawa 'Dentro de um bosque', a qual penetra nas profundezas do coração humano como se fosse o bisturi de um cirurgião, expondo suas mais obscuras complexidades e suas bizarras reviravoltas. Esses estranhos impulsos do coração humano seriam expressados através do uso de uma complexa e estilizada manipulação da luz e da sombra.

(KUROSAWA, 1981:142)

Este fator imagético é preponderante no sucesso global do filme, bem como na própria consagração do estilo cinematográfico de Kurosawa, que prioriza mais a expressão visual do que a própria linguagem verbal. Desta maneira o cineasta é capaz de universalizar e democratiza a recepção das mensagens a serem transmitidas na trama, de modo a condensar em imagens sentimentos primários caros a qualquer ser humano, esteja ele inserido em qualquer contexto social, cultural e geográfico, sobre este fenômeno Altman salienta:

É um filme visual e os diálogos são quase como para manter você com essa sensação, é a estimulação visual que atinge a audiência, e essa é exatamente a função de um filme, caso contrário deveríamos desligarmos a luzes e chamarmos isto de rádio.

(ALTMAN, 2011)

O Idiota (1951)

Inspirado no clássico romance homônimo do escritor russo Fiodór Dostoyevsky (autor mais influente na formação do realizador, conceito já mencionado na introdução do capítulo I e a ser mais investigado no capítulo II) o filme representa uma das maiores decepções em toda a obra de Kurosawa, sendo rechaçado duramente pela crítica na altura em que foi lançado no Japão. Algo que só não gerou maiores impactos negativos no segmento de sua trajetória no cinema, devido ao sucesso de *Rashomon* no Festival Internacional de Cinema de Veneza daquele ano, episódio que foi capaz de amenizar o trauma causado pela frustração na condução um projeto de extrema relevância pessoal para o artista. O processo de lançamento do trabalho já havia sido especialmente traumático para Akira, haja vista que, a versão final do realizador de quase quatro horas de material sofre um corte arbitrário por parte do estúdio Shochiku (o qual produzira o filme), reduzindo-

o a 166 minutos, prejudicando muito desta maneira o desenvolvimento da narrativa que havia sido prevista e elaborada pelo cineasta.

Entretanto, mesmo com estas atribuições, a obra é considerada extremamente fiel ao clássico da literatura mundial e apresenta aspectos interessantes da capacidade de estruturação contextual de Kurosawa, observados na metódica execução de longos planos abertos constituídos de paisagens cobertas de neve, evocando com isso, a sensação da ambientação original do conflito, além de optar por uma iluminação mais escura, principalmente em cenas internas, o que denota o caráter triste e sombrio da trama. Porém, desta vez, a composição de quadro é algo de menor destaque, conservadora e pragmática, se resignando apenas em concentrar sua atenção em enquadramentos simples (contudo, eficazes), sobretudo, dos rostos dos personagens.

Viver (1952)

Ressentido com seu fracasso anterior na tentativa de colocar a sua ótica sob às agonias e incertezas da natureza humana, Kurosawa apresenta em *Viver* possivelmente seu trabalho mais intimista. Retratando a procura de propósito na existência de um servidor público chamado Kanji Watanabe, o qual passou sua vida inteira enfadonhamente trabalhando como burocrata, e que agora descobre que está com uma doença terminal e por consequência muito próximo da morte, o cineasta propõe uma reflexão existencial, um estudo das motivações intrínsecas que fazem os homens perseguirem seus objetivos e alcançarem todos os tipos realizações, ressaltando todas as dificuldades de se encontrar este estímulo.

A pungência deste discurso reflexivo é acentuada através da cinematografia excepcional que o realizador volta apresentar, compreendida em aspectos como, a relação quase simbiótica dos funcionários da repartição em que trabalha Watanabe com aquele meio, os quais são posicionados sempre entre quadrados formados por pilhas de documentos arquivados (expondo em outra oportunidade sua utilização singular de enquadramentos naturais) enfatizando o aprisionamento daquelas pessoas pela máquina burocrática, ademais. Contudo, indubitavelmente, a sequência de maior representatividade da contundente fotografia da obra, é a consagrada cena do balanço na neve, em que expressa com precisão a cada elemento dentro do quadro, precisamente o sentimento de satisfação do homem em finalmente encontrar se encontrar finalmente realizado e plenamente feliz,

apontando em nova oportunidade que o apurado senso estético do realizador será de fato seu traço mais reconhecido durante sua carreira.

Os Sete Samurais (1954)

O princípio do enredo de *Sete Samurais* pode induzir a uma dedução equivocada quanto ao teor e a profundidade de seu conteúdo, situada no século XVI, o filme retrata a resistência de uma aldeia perante a ameaça de saqueadores que a assaltam constantemente, os aldeões posteriormente receberão a ajuda de sete samurais, os quais irão treiná-los para possam enfrentar os intrusos em um derradeiro confronto, para que finalmente possam se ver livre de seus algozes, à primeira vista um desprezível conto de ação. Contudo, como o que ocorre em *Rashomon*, nesta obra a forma – além de denotar maior notoriedade – exerce completa influência no processo de absorção do conteúdo, portanto, a maneira com que Kurosawa organiza cada ação, cada movimento, cada corte na edição, faz com que seu trabalho transcenda a condição de simples narrativa, passando a se tornar um poema visual capaz de redefinir as linguagens de todo um gênero fílmico. Um dos fatores que mais proporcionam essa redefinição pode ser verificado na sua abordagem – até então inédita – de se filmar sequências e cenas de luta. Utilizando mais de uma câmera para registrar diversos ângulos da mesma ação com lentes teleobjetivas, posicionadas distante da área de cena, com o intuito de produzir a sensação de maior dinamicidade dentro do quadro, o realizador adiciona uma carga realista impetuosa aos combates, se distanciando da estética alegórica adotada por outros cineastas anteriores ao artista, em vídeo-entrevista para a Criterion Collection, o pesquisador David Desser discorre sobre o fato:

Kurosawa foi o primeiro a dizer que violência, mesmo nos melhores e mais interessantes filmes pre-guerra, era sempre excessivamente estetizada, parecia bonita demais, quase como uma derivação do Kabuki, muito próxima de uma dança em alguns aspectos, do que de uma luta de espadas (...) A grande diferença que Kurosawa trouxe imediatamente para os filmes de samurai foi se livrar desses conceitos, fazendo uma espécie de abstração dessa coreografia tornando-a mais realista

(DESSER, 2012)

Outra unidade de ordem técnica igualmente responsável pela ativação desta resignificação estética, compreende-se no modo frenético (porém, controlado) que Kurosawa monta as cenas de batalha. Efetuando o corte sempre em imagens em movimento, aliado aos sempre coesos e eficientes movimentos de câmera, e ainda, se valendo da possibilidade de escolher diversos ângulos do mesmo acontecimento, o cineasta suscita a obra um ritmo alucinante, quase hipnótico, provocando a imersão direta do espectador, em mesma entrevista para Criterion Collection, Donald Richie explica o impacto do movimento constante no quadro de Kurosawa ao se assistir este trabalho:

Quando você assiste Sete Samurais costuma se inclinar no assento, seus músculos são contraídos quando você vê este filme, simplesmente a fisicalidade desta obra foi esmagadora, e sob um ponto de vista cinético, você está lá dentro do campo de batalha.

(RICHE, 2012)

A junção do exercício de experimentação estética concebido na cinematografia, com a cadência precisa da montagem, convergem na construção de um dos trabalhos mais inventivos e catárticos do realizador, fazendo com que a obra fosse revisitada, referenciada e reinterpretada ao longo dos anos, pelos mais diversos gêneros cinematográficos, sobretudo no western, com destaque para sua adaptação clássica americana *The Magnificent Seven* de 1960 dirigida por John Surges e estrelada por Steve McQueen e Charles Bronson.

Anatomia do Medo (1955)

Voltando a debruçar-se sobre os efeitos psicológico causados pelos traumas experienciados no período da Segunda Guerra Mundial, Kurosawa propõe um estudo acerca das consequências negativas que o ímpeto de se deixar levar pela apreensão e incerteza podem implicar, não só na vida de um homem, como também de todos que o cercam. Ambientado no anos subsequentes ao conflito internacional, o filme acompanha o impasse jurídico de uma família, na qual o patriarca senhor Nakjima tendo apresentado comportamento paranoico em decorrência de um suposto iminente bombardeio atômico, gastando enormes quantias de dinheiro construindo abrigos nucleares e tentando desesperadamente convencer todos os parentes a se mudarem para uma fazenda no Brasil, gera

enormes incômodos para seus filhos e conjugues, fazendo com que estes passem a crer que o homem está mentalmente instável, não podendo desta maneira ser responsável pelo gerenciamento de seu patrimônio. Porém, o realizador oferece também na narrativa, a perspectiva completamente terna do idoso empresário, que o tempo inteiro está apenas tentando proteger a todo custo aqueles que ama, estabelecendo uma motivação completamente legítima para seus atos extremos.

A exploração do elemento climático, com a finalidade de se estabelecer um diálogo direto com a narrativa – como já vinha acontecendo e que continuará se repetindo ao longo de toda sua filmografia – é sagazmente ativada, representada nesta produção através do calor constante no espectro da trama, que como em *Cão Danado* faz torna qualquer conflito mais intenso, uma vez que os nervos dos personagens estão sempre no limite devido a incômoda atmosfera. Além desta recorrência em sua linguagem estética, o aspecto da composição também se apresenta categoricamente no trabalho, com enquadramentos simétricos e deslocamentos de câmera rigorosos.

A exímia estruturação do desenho de som é outro elemento técnico a ser destacado, funcionando como um dos componentes catalizadores para a ilustração do estado psicológico de Nakajima, a cacofonia da metrópole moderna composta por carros, buzinas, furadeiras, e principalmente, por ruídos estrondosos de aviões cortando o céu, descarregam um peso dramático enorme no personagem principal, que apresenta visíveis sinais de desconforto perante estas unidades sonoras.

Com *Anatomia do Medo* Kurosawa finalmente encerra sua abordagem cinematográfica a temática das sequelas deixadas pela Segunda Guerra, sintetizando primorosamente neste projeto suas derradeiras considerações sobre este fato que teve impacto tão proeminente em toda a sua geração.

Trono Manchado de Sangue (1957)

Nesta adaptação da clássica tragédia *Macbeth* do dramaturgo William Shakespeare - a primeira de três releituras cinematográficas de obras do autor inglês que Kurosawa iria produzir durante sua carreira, *Homem Mau Dorme Bem* e *Ran* são os títulos subsequentes – observamos uma transposição deveras eficiente do contexto narrativo da peça, desempenhado através da incorporação e ressignificação de elementos substanciais do teatro Nô, como a banda sonora alusiva, o cenário minimalista, a maquiagem e figurino remetendo às máscaras características desta manifestação artística, mas principalmente,

na cadência rítmica contida de todos os movimentos cênicos, que funcionam como fios condutores que ligam as duas linguagens a cênica e a cinematográfica. O arranjo compassado na construção dessa atmosfera referencial é absoluto, tudo se move em um ritmo desacelerado – muitas vezes em tom quase onírico – desde as ações gestuais minuciosas da esposa de Washizu (Lady Macbeth), passando pelo fluxo sutil e constante da neblina (diversificando a reprodução de sua técnica de incorporação climática) que cerceia o ambiente.

Em contrapartida a esta fluidez, o realizador mantém sua câmera estática a maior parte do tempo, provavelmente, tencionando reforçar a aclimação teatral, constatando desta forma, um respeito notável do cineasta para com a mídia que originou o enredo da produção. Com a tensão permeando ininterruptamente a atmosfera do filme *Trono Manchado de Sangue*, apresenta algumas sequências cinematograficamente catárticas, tais quais, a cena da marcha da floresta e por conseguinte do assassinato de lorde Washizu (Macbeth) pelo seu próprio exército, explicitando a capacidade do diretor em combinar suavidade com violência, culminando em uma transposição midiática extremamente original de uma das narrativas mais paradigmáticas da dramaturgia mundial

Donzoko: Ralé (1957)

Como na produção anterior, Kurosawa volta a buscar referência no teatro europeu para elaboração de um trabalho, *Donzoko: Ralé* é a adaptação cinematográfica da peça russa *O Submundo* do romancista Máximo Gorki. Porém, ao contrário do que se observa em *Trono Manchado de Sangue*, a transposição entre linguagens nesta obra, é realizada de maneira relativamente inorgânica, de modo que, em meio ao empenho do cineasta em manter a atmosfera teatral da narrativa original, desta vez, ele acaba por cercear involuntariamente a manifestação de alguns elementos inerentes à narrativa cinematográfica, fazendo com que nesta oportunidade, a forma, de certa maneira, sabote o conteúdo. Retraçando a vida de diversos personagens que vivem em comunidade num conjunto habitacional de condições precárias, o diretor escolhe utilizar apenas dois ambientes como locação, algo que em uma primeira análise pode ser uma decisão eficaz, tendo em vista a intensão de exprimir a sensação de claustrofobia vivida por aqueles moradores, no entanto, a movimentação excessivamente cênica e organizada dos atores em quadro, aliada ao fato da câmera permanecer estática a maior parte do tempo, desconstroem essa per-

cepção empática. Ao abdicar de recursos técnicos que estavam funcionando no desenvolvimento de outras produções, como movimentações surpreendentes de câmera, em prol de uma ativação contextual midiática, Kurosawa não apresenta um produto final tão impactante neste título, contudo, irá voltar a este tema dos socialmente estigmatizados pela miséria mais uma vez na sua carreira em seu primeiro trabalho a cores *Dodesdkaden*, neste caso executado brilhantemente.

A Fortaleza Escondida (1958)

Neste seu novo trabalho, o realizador é apresentado ao desafio de trabalhar com novas tecnologias da indústria que o pressionariam a reinventar seu método de concepção fílmica, sobretudo, suas percepções imagéticas dentro quadro cinematográfico. *TohoScope* tratava-se uma tecnologia desenvolvida pelos estúdios Toho na filmagem e projeção de imagens, que funcionava de modo similar ao célebre *CinemaScope*, um formato que abarcava maiores dimensões das imagens capturadas, possibilitando aos realizadores e diretores de fotografia, explorarem de modo mais abrangente a composição. Assimilando rapidamente as novas possibilidades visuais, Kurosawa volta a exhibir em *A Fortaleza Escondida* seu esmerado senso estético-cinético, os deslocamentos de câmera, a mise en scène dos atores, os planos longos e elaborados, estão presentes de novo em seu repertório, que ao serem incorporados a nova linguagem tecnológica, ganham uma nova significação, provando a competência do diretor em reinventar-se.

Ao retornar a gêneros de mais apelo popular (aventura e ação), o diretor reencontra sua capacidade inventiva no relato de uma trama simples e ao mesmo tempo cativante. Esta ambientada no século XVI, retrata a jornada de uma princesa e seu general através de linhas inimigas acompanhada do ponto de vista de dois camponeses refugiados da guerra (que desempenham a clara função de alívio cômico), a despeito desta – aparente – despretensiosa narrativa, o filme foi recebido com admiração e pleno reconhecimento artístico pela crítica especializada e por colegas de profissão, resultando na importante conquista do Urso de Ouro, maior prêmio do Festival Internacional de Cinema de Berlim no ano seguinte de seu lançamento em 1959.

Homem Mau Dorme Bem (1960)

Em um acordo feito com a Toho, Kurosawa inaugura sua própria empresa de produção, a Companhia de Produção Kurosawa (funcionando como uma extensão dos estúdios Toho, uma vez que a organização figura como principal acionista da companhia) permitiu ao diretor maior autonomia de seus projetos, possibilitando tratar de temas como a corrupção intrínseca no meio corporativo, algo que seria prontamente rechaçado pela entidade que antes viabilizava suas produções e que nesta oportunidade, se apresenta justamente como mote central da trama de *Homem Mau Dorme Bem*. Como já havia ocorrido em outra ocasião na sua carreira, o realizador torna a utilizar a obra de Shakespeare como referência central para a construção da narrativa (e que irá ocorrer pela última vez em *Ran*, um dos seus últimos filmes), desta vez reinterpretando *Hamlet* para um contexto moderno. Todavia, neste caso, o enredo da busca trágica do herói shakesperiano é explorado apenas como ponto de partida para o desenvolvimento de assuntos mais específicos ao contexto que o diretor visa alcançar, distintivamente do que ocorre em uma adaptação mais rigorosa desempenhada anteriormente pelo realizador em *Trono Manchado de Sangue*. Embora o filme tenha sido lançado entre dois dos trabalhos mais celebrados do realizador, ainda assim é capaz se destacar e denotar seu valor artístico, legitimado categoricamente na cena de abertura do longa-metragem, na qual, a realização de um casamento é seguida de insólitos acontecimentos, pontuados cuidadosamente pela composição sagaz que o diretor desempenha, organizando os personagens em cena de modo a suscitarem determinada sensação a ser transmitida no processo de apresentação da trama para o espectador, tornando o envolvimento com aquele ambiente algo natural. Outra característica importante da fotografia utilizada como meio direto de transmissão temática neste trabalho, é a forma com que o realizador manipula a luz e as sombras, voltando a remeter aspectos do gênero noir (experimentos pela primeira vez em *Cão Danado*), a escuridão e penumbra servem magistralmente ao âmbito do enredo, intensificando o caráter sombrio dos personagens. *Homem Mau Dorme Bem* funciona muito bem dentro do seu gênero noir, apresentando uma narrativa envolvente com personagens dúbios, exaltando toda fúria que Kurosawa detinha para com a corrupção corporativa.

Yojimbo (1961)

Retornando às narrativas mais acessíveis com maiores potenciais de aprovação popular, *Yojimbo* talvez apresente o enredo mais simples de toda a sua filmografia, no qual um samurai viajante solitário se encontra em uma cidade dividida entre duas facções

rivais, que ao demonstrar suas habilidades com a espada quando desafiado, gera a disputa pelos seus serviços de guarda costas entre os dois chefes das facções, uma vez com a situação sob o seu controle o samurai irá manipular e escarnecer os dois bandos. No entanto, apesar da simplicidade da trama o impacto narrativo deste filme é massivo, devido a edificação de uma ambiência excepcionalmente arrebatadora, a capacidade imersiva é inquestionável, esta que é obtida através do refinamento de técnicas tradicionais de seu repertório narrativo, sendo o componente imagético – como já habitual em seus trabalhos – o mais evidente elemento deste conjunto de técnicas.

Se em seu primeiro contato com o widescreen em *A Fortaleza Escondida* o diretor já dominava a nova tecnologia e incorporava sua linguagem característica, neste filme ele esbanja o ápice deste controle visual, explorando os espaços horizontais do quadro com uma rebuscada perspicácia, fazendo com que seus personagens ocupem e signifiquem estes espaços, sobretudo nas cenas externas de confronto. A ativação desta conquista estética, deve-se imensamente ao trabalho desenvolvido pelo diretor de fotografia Kazuo Miyagawa – o qual já havia colaborado com seu talento em *Rashomon* de Kurosawa – responsável por adotar elementos essenciais para eficácia da atmosfera que o realizador buscava alcançar, tais como o posicionamento dos objetos e personagens justapostos nas extremidades do quadro e a utilização constante da longa profundidade de campo focal, proporcionando uma efetividade estética constante durante todo o transcorrer da narrativa, sobre esta efetividade ativada em *Yojimbo* Donald Richie disserta:

Uma das razões pela qual *Yojimbo* é tão satisfatório enquanto um filme – e que se tornaria a mais popular que Kurosawa já desenvolvera – é que esta filosofia anárquica irreverente (presente no universo de *Yojimbo*) apresenta-se através de uma unidade estética a qual (longe de ser meramente realista) é o produto final de uma rara forma de arte que se esconde.

(RICHE, 1970: 155)

O resultado desta concepção fílmica acessível e estimulante, foi o extremo sucesso e notoriedade obtidos não apenas no Japão como também no resto do mundo, principalmente nos E.U.A, nesta situação, destaca-se as possíveis causas desta identificação por parte do público americano, considerando os reflexos evidentes de assimilações ao gênero *western* presentes na produção, como os próprios planos laterais nas cenas de duelo. Sua influência foi tão profunda nos espectadores ocidentais, que culminou na reprodução de alguns remakes – fatalmente retornando ao *western* – sendo entre eles o mais célebre, *Por*

um Punhado de Dólares de 1966 realizado por Sérgio Leone, que posteriormente geraria uma trilogia inteira. Se Kurosawa já era apontado como o diretor japonês mais ocidental, neste trabalho, a designação é definitivamente incorporada a sua imagem.

Sanjuro (1962)

Devido ao enorme sucesso conquistado por Yojimbo, Kurosawa é pressionado pelos estúdios Toho a desenvolver uma continuação para a narrativa, reaproveitando um guião que escrevera antes da produção do primeiro filme, o diretor apresenta Sanjuro, um trabalho menos expansivo em alguns aspectos em comparação com a obra precedente, mas com atributos admiráveis. Apesar de se tratar de uma sequência, o filme não perpetua os ecos do enredo anterior – apesar de manter a simplicidade como premissa – de modo que o samurai errante Sanjuro neste caso encontrará uma nova tarefa, se unindo a nove samurais que planejam resgatar o tio de um deles, mantido como refém por dois líderes corruptos do clã que domina a cidade. Como ocorre em Yojimbo, aqui a cinematografia também é a principal encarregada de fundamentar o tratamento da atmosfera fílmica, porém, em *Sanjuro* o procedimento estético utilizado é consideravelmente distinto, uma vez que, a incidência de planos abertos e horizontalizados é substituída por takes mais aproximados e quadráticos, utilizando constantemente janelas e portas como enquadramentos naturais (que também estão presente em Yojimbo mas não com a mesma assiduidade) por exemplo, o que certamente está ligado ao fato do realizador trabalhar com diretores de fotografia diferentes nesta produção, visto que Miyagawa era empregado da Daiei (concorrente dos estúdios Toho) e tinha sua possibilidade de colaboração nas produções do diretor limitada por conta desta razão. Embora as comparações com Yojimbo possam parecer desfavoráveis, Sanjuro de fato, detém forte relevância como peça artística entre a filmografia do diretor, suscitada em momentos como na cena da luta final, que denota extrema exuberância estética, figurando seguramente entre as sequências mais emblemáticas de sua obra como um todo.

Céu e Inferno (1963)

Notabilizado como a derradeira passagem de Kurosawa pelo gênero noir (as duas outras ocasiões foram em *Cão Danado* e *Homem Mau Dorme Bem*), Céu e Inferno detém

êxito em suas duas propostas narrativas centrais; sendo a primeira compreendida na tensão provocada pela trama intrigante, na qual Kingo Gondo um abastado empresário do ramo de calçados se encontra na delicada posição de negociar com um sequestrador, este que na intenção de raptar seu filho se engana levando a criança de seu motorista, mas que por sua vez, nada obstante, permanece fazendo exigências diretamente ao bem sucedido homem de negócios. A segunda premissa está ligada exatamente a esta questão moral inserida através do enredo; prejudicar suas finanças tratando com um psicopata que pode ou não liberar o menino mesmo cumprindo com sua parte no acordo, com o agravante de que aquela criança não tem nenhuma ligação direta nenhuma com seus laços afetivos, é estabelecido assim um paradigma permanente que norteará cada acontecimento do filme. Estendendo o teor paradigmático, inclusive, para composição da fotografia, que se divide entre os dois ambientes centrais do filme, enquanto na primeira parte da obra – situada na refinada e espaço casa do executivo – as imagens são bem iluminadas e compostas através de uma harmônica e minimalista organização, na segunda parte – estabelecida nas ruas da cidade, em seus becos sujos e principalmente na decadente moradia do sequestrador – os elementos dentro do quadro estão majoritariamente entre sombras, e se comportam de maneira mais caótica (apesar de manter o rigor formal de sua cinematografia habitual). Estabelecendo reflexões delicadas, não apenas a partir do roteiro, como também na utilização coesa de técnicas de cinematografia, Kurosawa apresenta neste trabalho sua competência em levantar questões complicadas de maneira contundente e elegante ao mesmo tempo.

Barba Ruiva (1965)

Ambientado no Japão do século XIX Barba Ruiva traz em sua narrativa a abordagem de temas como humildade, honestidade, honra e compaixão desenvolvidos a partir da conturbada relação de Yasumoto, um jovem médico prepotente, com o benevolente Barba Ruiva, um experiente médico que chefia a clínica na qual ambos trabalham. A empatia abordada por meio do humanismo já havia sido trabalhada notavelmente por Kurosawa em trabalhos como *O Idiota* e *Ikiru*, nesta situação, o resultado não é diferente, através de um arranjo atmosférico extremamente competente, concebido pelas suas recorrentes técnicas visuais de filmagem (uso de lentes teleobjetivas, duas ou três câmeras registrando a ação, planos com movimentos precisos e orquestrados), o filme cumpre sua

premissa de modo eficiente, expressando seu positivismo por meio de eximia ambientação, que contribui diretamente para a criação do efeito de empatia a ser absorvido pelo espectador. Outro fator importante que marca o projeto, é o final da parceria de Kurosawa com seu colaborador mais ilustre Toshiro Mifune, que rendera até àquela altura um total de quinze trabalhos, dentre os quais alguns dos mais importantes títulos da filmografia do realizador, as circunstâncias do rompimento desta parceria que se destaca entre uma das mais prósperas da história do cinema permanecem desconhecias.

Dodeskaden (1970)

Destacado como o primeiro trabalho a cores na carreira do diretor – ainda que em *Homem Mau Dorme Bem* algumas inserções de cores já pudessem ser detectadas em pontos específicos da narrativa – *Dodeskaden* é um retratado paradoxal e contemplativo da condição existencial daqueles que figuram entre as camadas mais suprimidas da sociedade. Como em *Dozonko: Ralé*, a narrativa se divide entre diversos episódios – ora cômicos e desprezíveis, ora profundamente trágicos e dilacerantes – da vida paupérrima destes personagens. Se no filme anterior a estética teatral é utilizada de maneira descomida prejudicando o andamento da projeção, aqui esta incorporação midiática é desempenhada na proporção essencial contribuindo positivamente com a atmosfera lúdica que permeia toda narrativa. A efetividade desta ambiência estruturada pelo realizador, tem relação direta com a utilização deslumbrante das cores incorporadas ao contexto do espaço narrativo, tonalidades vividas e combinações estonteantes funcionam como um contraponto ao cotidiano sombrio vivenciado pelos personagens, além de servirem para estabelecer a afirmação de que estes seres humanos subjugados ainda detêm o direito de sonhar com uma condição mais otimista. Os movimentos de câmera e enquadramentos, são similares aos que o realizador já desenvolvera em suas produções posteriores – com exceção do uso de lentes *zoom* e consequentemente da incorporação de planos concebidos através desta característica técnica – e continuam a desempenhar plena eficiência narrativa. Todavia, mesmo apresentando diversas qualidades, principalmente ligadas a questão visual, a obra foi um enorme fracasso comercial e gerou prejuízo, provocando desta maneira uma imensa decepção ao realizador que com este trabalho apostava em uma guinada em sua carreira buscando o restabelecimento de seu clamor popular conquistado em outrora.

Dersu Uzala (1975)

Com a perda da sua credibilidade entre os estúdios japoneses após o fracasso de Dodeskaden, Kurosawa se percebe impossibilitado de produzir novos filmes, profundamente deprimido ele passa por um dos momentos mais conturbados de sua vida pessoal, no entanto, oportunamente um estúdio russo chamado Mosfilm entre em contato com realizador, lhe oferecendo a oportunidade de desenvolver um novo trabalho. Para este novo desafio com a produção decorrendo inteiramente em terras estrangeiras, o diretor escolheu adaptar a narrativa autobiográfica *Dersu Uzala* do explorador soviético Vladimir Arsenyev, que relata sua relação de forte amizade e respeito com um sábio caçador que encontrara vivendo em harmonia com a natureza nas florestas da Sibéria. As condições climáticas hostis dos alpes siberianos seguramente dificultaram as gravações, entretanto, os elementos naturais do ambiente inseridos na cinematografia se mostraram fundamentais na concepção visual do filme, de modo que, sequências estonteantes são desempenhadas através da junção de seu renomado senso apurado de composição, com os elementos da natureza sendo incorporados ao quadro cinematográfico exemplarmente, seja na iluminação natural exercida pelos raios de sol ou até mesmo nas nevascas e ventanias. Talvez a cena que traduza com precisão esta manifestação do ambiente influenciando diretamente na narrativa, seja a da tempestade enfrentada por Dersu e o capitão Vladimir que lutam para sobreviver ante a implacabilidade da natureza. A obra além de servir como combustível para sua retomada artística, foi um grande sucesso internacional, proporcionando inclusive, o segundo Oscar na carreira de Kurosawa, no qual o filme sagrou-se vitorioso na categoria de melhor filme estrangeiro na premiação de 1976.

Kagemusha, A Sombra de um Samurai (1980)

Mesmo com o prestígio atingido por *Dersu Uzala*, Kurosawa ainda encontrava dificuldades em viabilizar seus próximos projetos devido as ressalvas que os estúdios japoneses mantinham quanto ao seu método de trabalho, foi novamente por intermédio de colaboradores estrangeiros que o realizador encontrou a ajuda para o desenvolvimento de sua nova produção, desta vez, nas figuras emblemáticas de dois dos mais célebres admiradores de sua obra, os cineastas americanos George Lucas e Francis Ford Coppola, ambos responsáveis por possibilitarem e produzirem o filme. O enredo de *Kagemusha* desenvolve-se a partir de uma troca de identidades, na qual um respeitado senhor feudal

antes de morrer, deixa um sócio para ocupar sua posição, com a finalidade de não transparecer enfraquecimento de seu clã. Retomando o gênero épico – que lhe rendera trabalhos expressivos como *Os Sete Samurais* e *Trono Manchado de Sangue* – o diretor apresenta neste filme, uma reinvenção de suas concepções estéticas aplicadas nos elementos característicos de trabalhos envolvendo samurais e lutas de espadas, refinando deste modo, sua visão cinematográfica acerca desta temática que o consagrara em outrora (atingindo seu ápice em *Ran*, o próximo trabalho do cineasta). O produto final desta experiência envolvendo colaborações ilustres, releituras de conceitos estéticos e confiança artística completamente reestabelecida, foi um filme contundente de extrema importância na carreira de Kurosawa, que lhe rendeu a conquista da Palma de Ouro no festival de Cannes de 1980 (prêmio compartilhado com *All That Jazz* do americano Bobe Fosse).

Ran (1985)

Em seu um último trabalho concentrado no gênero épico, Kurosawa supera as escalas estéticas que estabelecera em trabalhos anteriores, sequências de combates campestres atingem uma proporção estonteante, o realismo e potência dos conflitos indicam a consistência cinematográfica de *Ran*.

Recorrendo a um argumento que gostaria de desenvolver há anos sobre um famoso senhor da guerra japonês conhecido como Mori Motonari, e reconhecendo as similaridades desta figura com o personagem shakespeariano Rei Lear, o realizador desenvolve um paralelo entre o conto nipônico e a célebre peça inglesa a fim de construir a narrativa desta obra, de modo a retratar a decadência do personagem Hidetora Ichimonji alusivamente a estes personagens influentes de seu acervo cultural.

Nesta produção, práticas tradicionais de seu repertório estético são desempenhadas com a naturalidade que apenas a experiência de prósperos anos no comando de sets de filmagem é capaz de proporcionar. O absoluto controle de seu estilo imagético está presente em cada cena, nos planos extensos com composições criativas, nas cores e texturas vividas, se misturando aos elementos do fogo, vento e fumaça, sendo estruturados harmonicamente, criando assim suntuoso universo narrativo.

Devido ao seu alto custo, a realização do projeto só foi possível devido a parceria que o realizador firmou com o produtor francês Serge Silberman (notabilizado por trabalhar com o Luis Buñuel), fazendo com o filme fosse caracterizado como uma co-produção entre Japão e França, algo que impossibilitou Kurosawa de concorrer ao seu terceiro oscar

na categoria de melhor filme estrangeiro. Em contrapartida, o filme foi indicado em outras quatro categorias da premiação do ano de 1986 – inclusive de melhor direção e melhor fotografia – conquistando apenas o prêmio de melhor figurino. Muitas vezes citada como a última obra-prima do diretor, a importância de *Ran* em sua carreira representa o apogeu supremo da exuberância de seu traço estético.

Sonhos (1990)

Ratificando sua propensão inata a permanente reinvenção, nos últimos momentos de sua carreira Kurosawa surpreende ao desenvolver um de seus trabalhos mais intimistas e experimentais de toda a sua obra, um filme que destoa completamente de qualquer outra produção anterior do diretor. Com um enredo – parcialmente – autobiográfico baseado em oito sonhos recorrentes do realizador, a narrativa é decomposta episodicamente, de modo que cada uma das oito “proto - tramas ” não possuem qualquer vínculo entre si, a não ser o invólucro onírico que as cerceiam.

Considerando a ampla liberdade poética e criativa que Kurosawa possuía neste projeto, o desenvolvimento de cenas fascinantes já seria algo certamente pressuposto, entretanto, o diretor conseguiu superar as expectativas quanto a sua refinada noção estética, entregando algumas imagens que seriam referência de exuberância não apenas na sua filmografia, mas para todo o registro cinematográfico mundial.

Sonhos pode não ter obtido o mesmo impacto que seu trabalho anterior alcançara, todavia, a realização deste projeto pessoal, representa para Kurosawa uma liberdade criativa inestimável, esta que resultou na concepção de elementos visuais formidáveis.

Rapsódia em Agosto (1991)

Envolto por uma atmosfera profundamente nostálgica, *Rapsódia em Agosto* é um filme estruturado por questões como memórias, saudosismo, ressentimento, remorso e perdão, dispostas através de sua narrativa amena e tocante, a qual sensibiliza o espectador transcorrendo de maneira fluída e orgânica. O enredo ambientado na cidade de Nagasaki, se desenvolve a partir do período de férias de verão que quatro crianças irão passar com sua avó, esta que lhes irá narrar histórias sobre o período de guerra, e principalmente, sobre a bomba nuclear que vitimou seu marido e por conseguinte avô das crianças. Mesmo já nos últimos momentos de seu exercício cinematográfico, Kurosawa mantém o

seu virtuosismo estético impecável, a última sequência do filme em que os quatro netos saem em busca de sua avó em meio a uma forte tempestade, denota exemplarmente os recursos imagéticos aguçados referentes ao seu estilo particular.

O elemento da natureza incidindo diretamente na composição do quadro, compreendido pelas gotas de chuva que proporcionam textura a fotografia, o plano panorâmico tradicional, o movimento dos indivíduos e o corte executado sempre na ação, gerando o efeito cinético característico de suas produções, confirmam o controle estético-narrativo do meio cinematográfico que o realizador adquiriu ao longo de sua carreira. Ainda que a produção não esteja entre as mais impactantes de sua obra, o valor de sua narrativa tocante aliada a beleza de suas imagens a qualifica como uma obra de arte consolidada.

Madadayo (1993)

Em seu derradeiro trabalho à frente da direção de um filme, Kurosawa apresenta uma perspectiva descontraída acerca do processo de envelhecimento, na forma de homenagem a figura do mestre (sensei), desenvolvida a partir da síntese de todos os professores que contribuíram para sua evolução profissional e pessoal ao longo de toda sua vida. Baseado na vida de Uchida Hyakken, um carismático professor de literatura alemã, conhecido pelo humor apurado e pela ótima relação que mantinha com seus alunos, o filme se concentra nos últimos anos de vida do educador, retratando sua aposentadoria cercada de grandes comemorações e festas organizadas pelos seus tão devotados alunos.

Nesta obra de despedida, todas as suas técnicas estéticas aperfeiçoadas ao longo de cinquenta anos de carreira, estão presentes incorporadas naturalmente a atmosfera leve que transcorre ao longo da narrativa, seus enquadramentos composicionais irrepreensíveis, seus movimentos de câmera organizados impecavelmente e as tonalidades de cores alcançadas, correspondendo ao sentimento preciso de determinada cena, contribuem para criação de uma filme notável e eficaz na sua premissa inicial, a qual é compreendida na intenção de se exprimir a experiência da despedida de maneira espirituosa, expondo seu profundo orgulho ao legado que deixara. Expressando seu sentimento de contentamento e resignação frente ao envelhecimento através do personagem principal da trama, Kurosawa fecha sua filmografia de modo sereno.

